



Μετάφραση και ορολογία

Εργαστήριο Μουσικής Μετάφρασης
και Ορολογίας*

Αρχιμανδρίτη Γερμανού Αφθονίδη
Σιναΐτη (1895): *Ανέκδοτη Πραγματεία
περί του ελληνικού ιερού μέλους*
(Επιστολή προς τον Ηλία Τανταλίδη, 1876)

Η αρχαία σημειογραφία της εκκλησιαστικής μουσικής αποτελούσε ένα συνεπτυγμένο σύστημα, σύμφωνα με το οποίο ένα απλό μουσικό σημάδι εξέφραζε ολόκληρη μουσική φράση, ολόκληρη περίοδο, ολόκληρη μουσική ιδέα. Όφειλε ο μαθητής να αποστηθίσει τη μελωδία που αντιστοιχεί σε κάθε σημάδι και να την κρατήσει ζωντανή στη μνήμη. Τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων, σε κάθε ήχο, δεν ήταν προσδιορισμένα, τα μάθαινε κανείς μέσω της προφορικής παραδόσεως. Συνακόλουθα, έπρεπε να έχει ο μαθητής πολύ εξασκημένη ακοή για την ακριβή αντίληψη και εκτέλεση της μελωδίας. Η έλλειψη ενός κατάλληλου μουσικού οργάνου στη διδασκαλία καθιστούσε το έργο ακόμα δυσκολότερο και δεν διστάζω να πω ότι σ' αυτό οφείλεται η αιτία της βαθμιαίας παρακμής της μουσικής μας. Κι όμως, αυτό το ελάττωμα η αρχαία μέθοδος το αναπλήρωνε με μια μακροχρόνια διδασκαλία, κατά την οποία η παράδοση είχε το χρόνο να ριζώσει μέσα στο μαθητή και να του γίνει δεύτερη φύση. Ο μαθητής εξοικειωνόταν με τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων του κάθε ήχου και τα εκτελούσε χωρίς να σκέπτεται, με αυτόματο τρόπο, χω-

ρίς επιστημονική αντίληψη αλλά πιστά και με ακρίβεια. Στην πραγματικότητα όμως, ο μαθητής εξοικειωνόταν με τα διαστήματα περισσότερο μέσω των γνώσεων που είχε αποκτήσει παιδιόθεν και μέσω της καθημερινής τριβής, παρά μέσω αυτής της μακροχρόνιας διδασκαλίας. Ήλθε όμως μια εποχή που τρεις διδάσκαλοι έβαλαν λογιισμό να βελτιώσουν αυτή τη διδασκαλία. Επιδιώκοντας την απλοποίηση και τη διευκόλυνση της διδασκαλίας αλλά και τη συντόμευση του χρόνου που απαιτούσε, παραμέρισαν την παράδοση, η οποία μόνη είχε διατηρήσει και μεταδώσει το μέλος, και επενόησαν ένα εξελιγμένο σύστημα σύμφωνα με το οποίο κάθε σημάδι αντιστοιχεί σ' έναν μόνο φθόγγο. Ανατρέχοντας μέχρι τις αρχαίες πηγές, πίστευαν πως ανακάλυψαν τις σωστές αντιστοιχίες μεταξύ των ήχων της ψαλμωδίας και των τρόπων των αρχαίων.¹ Βασιζόμενοι, αφενός, σε αυθαίρετες εικασίες, και αφετέρου, σε εσφαλμένους μαθηματικούς και αριθμητικούς υπολογισμούς, τους οποίους άντλησαν από τις θεωρίες του Ευκλείδη, του Πυθαγόρα, του Πτολεμαίου και άλλων, προσδιόρισαν με τρόπο όχι επακριβή τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων του κάθε ήχου. Η διαίρεση της κλίμακας σε 68 τμήματα είναι ακατανόητη, αλλά πολύ περισσότερο ακατανόητος είναι ο προσδιορισμός των διαστημάτων 3/68, 4/68, 7/68, 9/68, 12/68, 13/68 κ.λπ. Ποιο ανθρώπινο αυτό άραγε είναι ικανό να αντιληφθεί αυτά τα διαστήματα και να διακρίνει το 3/68 από το 4/68, ή το 12/68 από το 13/68, και ποιος λάρυγγας δύναται να τα εκτελέσει; Αλλά το πιο περίεργο είναι ότι άλλοι μουσικοδιδάσκαλοι ανακάλυψαν εκ των υστέρων ότι οι προσδιορισμοί αυτοί ήταν ανακριβείς και εισήγαγαν οι ίδιοι στη θεωρία τα διαστήματα 8/68, 14/68, 15/68, 17/68. Με ποιο τρόπο άραγε εκτίμησαν αυτές τις υποδιαίρεσεις και πείσθηκαν πως η φωνητική απόδοση τέτοιων τονικών σχέσεων ήταν μαθηματικά ακριβής; Δεν θα σημειώσω όλα τα άτοπα της Νέας Μεθόδου. Θα περιοριστώ στην έκθεση μιας θεωρίας που απορρέει από την επιστήμη και την οποία θεωρώ κοινή σε κάθε μουσική· εννοώ το διάστημα πέμπτης. Όντως, το διάστημα πέμπτης το υιοθέτησε η επιστήμη, όχι μόνο ως βάση του αρμονικού συστήματος –το οποίο η νέα ευρωπαϊκή τέχνη έχει αναπτύξει σε ύψιστο βαθμό– αλλά επίσης ως κανόνα για τη διαίρεση ολόκληρης της κλίμακας σε 12 ίσα διαστήματα. Πρόκειται για ένα μέτρο που η ίδια η φύση μάς δίνει, μια συνάφεια και μια αναλογία μεταξύ δύο φθόγγων, έμφυτες σε κάθε ευαίσθητο αντί. Το διάστημα πέμπτης εκφράζεται, στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού συστήματος, με την αναλογία 7:12 ή 7/12 της κλίμακας, αναλογία μαθηματικά ακριβής. Σύμφωνα με το σύστημα των τριών νεωτεριστών διδασκάλων, αυτό το διάστημα πέμπτης, αν εξεταστεί απόλυτα, απέχει από τη μαθηματική ακρίβεια όσο το 40/68 από το 7/12, και σε σχέση με τη διακύμανση των διαστημάτων μέσα στους οκτώ ήχους, παρατηρούμε πως αυξομειώνεται κατά το δοκούν των τριών νομοθετών. Στον δεύτερο ήχο, π.χ., το διάστημα προσδιορίζεται ως 38/68, και στον ήχο τον βαρύ –τον οποίο οι μουσικοί μας αποκαλούν εναρμόνιο– ως 49/68, τη στιγμή που η ακουστική εμπειρία και η επαλήθευση πάνω στο όργανο παρέχουν ακριβώς το ίδιο διάστημα για όλους τους

ήχους, δηλαδή 7/12. Η ίδια αυθαιρεσία παρατηρείται στον προσδιορισμό της τρίτης μείζονος. Στον τρίτο ήχο, π.χ., το διάστημα μεταξύ της βάσης και της τρίτης προσδιορίζεται ως 24/68 και στον πλάγιο του τετάρτου ως 21/68, ενώ η ακουστική εμπειρία παρέχει τα ίδια εντελώς διαστήματα για τους δύο ήχους, δηλαδή 4/12. Είναι αλήθεια ότι αυτή η αυθαίρετη διευθέτηση δεν έβλαψε άμεσα το μέλος διότι δεν υιοθετήθηκε ποτέ ως κανόνας για την εκτέλεση, ούτε στην πράξη ούτε στη διδασκαλία. Οι προσδιορισμοί και οι αναλογίες των φωνητικών διαστημάτων παραμένουν καταχωρισμένοι στα βιβλία απλώς ως θεωρίες εντελώς άχρηστες για την πράξη, διότι είναι αδύνατον να χρησιμοποιηθούν ή να εφαρμοστούν. Η διδασκαλία όμως εξακολουθεί να έχει ως θεμέλιο τη φωνητική παράδοση, με την εξής διαφορά ότι αντί των συνοπτικών σημαδιών, των οποίων η αποστήθιση απαιτεί χρόνια, επισημάνθηκαν διάφορα σημάδια που δείχνουν την ανάβαση και την κατάβαση των φθόγγων, καθώς και ορισμένες βασικές διαιρέσεις του χρόνου. Ωστόσο, ούτε η παρασημαντική ούτε η παλαιά θεωρία παρέχουν πληροφορίες για την πραγματική απόσταση ανάμεσα σ' ένα φθόγγο και τον προηγούμενό του, ούτε προσδιορίζουν τα τονιαία διαστήματα του κάθε ήχου. Η παράδοση μονάχα είναι ικανή να το κάμει. Οι βάσεις του μέλους βρίσκονται στη μνήμη του ψάλτη. Επειδή ένα μέλος δύναται να εκτελείται δίχως καμία αλλαγή στη γραφή, σε όλους τους οκτώ ήχους, πρέπει να σημειωθεί, στην αρχή του κάθε μέλους, σε ποιον ήχο οφείλει να ψάλλεται. Το καινούργιο σύστημα έχει όντως διευκολύνει τη μέθοδο διδασκαλίας, απέχει όμως από το παλαιό όπως το ακατέργαστο υλικό από το ολοκληρωμένο οικοδόμημα ή τα γράμματα του αλφαβήτου από το νόημα της φράσεως. Η εκμάθηση αυτού του συστήματος είναι πολύ εύκολη. Σε ένα ελάχιστο χρονικό διάστημα, γίνεται κανείς τέλειος μουσικός. Αλλά η παράδοση, όπως σημείωσα προηγουμένως, δεν έχει τον απαιτούμενο χρόνο για να ριζώσει στο νου και την ακοή. Δεν τηρείται η ίδια ακρίβεια της τονικότητας και η διάκριση μεταξύ των ήχων συνίσταται περισσότερο στη γραμμή που ακολουθεί το μέλος παρά στα διαστήματα των φθόγγων. Πόσες φορές δεν συμβαίνει να ακούμε ψάλτες, και μάλιστα από τους καλύτερους, και να μην μπορούμε να διακρίνουμε εάν ψάλλουν στον δεύτερο ήχο, στον πλάγιο του δευτέρου, στον πλάγιο του τρίτου ή στον πλάγιο του τετάρτου και ούτω καθεξής. Βλέπουμε λοιπόν πως η μέθοδος των τριών διδασκάλων, με τη συντόμηση του απαιτούμενου χρόνου διδασκαλίας, άρχισε να γκρεμίζει την παράδοση. Η παράδοση χάνεται. Ας δηλώσουν οι αληθινοί μας μουσικοδιδάσκαλοι, εκείνοι που διακατέχονται από ζήλο για την ιερή αυτή τέχνη, αν η ακεραιότητα του μέλους, όσον αφορά την ακρίβεια των διαστημάτων, διατηρείται σήμερα με τον ίδιο τρόπο όπως πριν από τριάντα ή σαράντα χρόνια, όταν μερικοί διδάσκαλοι της αρχαίας μεθόδου ήσαν ακόμα εν ζωή. Τους παρακαλώ να ομολογήσουν ειλικρινά αν οι ψάλτες που διακρίνονται για την ακρίβεια της τονικότητας δεν είναι εκείνοι οι οποίοι διδάχθηκαν σύμφωνα με τη Νέα Μέθοδο κοντά σ' εκείνους που μέχρι πρότινος αποτελούσαν ταμειυτήρες μιας μουσικής που χάνεται.

Ένα άλλο στοιχείο που απεργάζεται τη διάλυση της παραδόσεως είναι η ξένη μουσική που εισήχθη τα τελευταία χρόνια. Κάποτε, η εκμάθηση της εθνικής μουσικής, δημοτικής και εκκλησιαστικής, αποτελούσε για μας μέρος της εγκύκλιας παιδείας. Στις ημέρες μας, η απλή υπενθύμιση αυτών των τόσο εξαίσιων και ταυτόχρονα τόσο απλών εθνικών ασμάτων, θεωρείται βάρβαρος αναχρονισμός. Η ιερή μουσική όχι μόνο παραμελείται εντελώς, αλλά περιφρονείται και διώκεται ως στοιχείο αντίθετο με τις επικρατούσες εκπολιτιστικές τάσεις. Εισβάλλει κατ' εξακολούθηση στα αυτιά μας το ευρωπαϊκό τραγούδι, όπου υπάρχει μονάχα μια διατονική κλίμακα, ένας ήχος, μια μελωδία, που αιωρείται πάντα ανάμεσα στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, προσπαθώντας να υποκαταστήσει την ένδεια της μελωδίας με την αρμονία και τη μετατροπία.² Με αυτόν τον τρόπο, η ευρωπαϊκή διατονικότητα επηρέασε τη μουσική παιδεία μας, και αυτή η επίδραση έχει ως αποτέλεσμα να εκτοπίζεται η ιερή μας μουσική ακόμα και από τις ίδιες τις εκκλησίες στην καθ' ημάς Ανατολή και να αντικαθίσταται από την ευρωπαϊκή μουσική. Η απώλεια της δημοτικής μουσικής αναπόφευκτα επηρεάζει την εκκλησιαστική μουσική. Το θεμέλιό τους, η διατονικότητα, είναι κοινό. Στο βάθος, είναι ίδιες. Η ειδοποιός διαφορά τους συνίσταται, όσον αφορά το ρυθμικό σύστημα και το γενικό ήθος, στο ότι το ιερό μέλος περιέχεται στα όρια των κανόνων τους οποίους επιβάλλει η σοβαρότητα που αρμόζει στο εκκλησιαστικό ύψος, ενώ το δημοτικό τραγούδι κινείται πιο ελεύθερα. Η δημοτική μουσική, που πάντοτε συνήρπαζε το αυτί του λαού, άσκησε μεγαλύτερη επίδραση στη μουσική παιδεία του, απ' ό,τι η εκκλησιαστική μουσική. Οι ευρωπαϊκές και οι νεωτερικές μελωδίες υπερίσχυαν των ιερών ύμνων, μας αρέσουν και υπάρχουν σήμερα άνθρωποι που αποφεύγουν την εκκλησία από φόβο μήπως το νευρικό τους σύστημα υποστεί βλάβη από τα ίδια εκείνα μέλη που έφεραν τέρψη και ανάταση στους πατεράδες τους. Η εκκλησιαστική μουσική αφέθηκε να καταλέσει σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορεί να ανορθωθεί, ούτε με φιλολογικές έρευνες ούτε με ιστορικές μελέτες. Οι μαθηματικοί και επιστημονικοί υπολογισμοί, παρότι δεν πρέπει να παραμελούνται, δεν αρκούν αυτοί καθ' εαυτούς για την αποκατάστασή της. Πρέπει να καταβληθούν προσπάθειες πιο έμπρακτες για να διασωθεί η παράδοση που διατηρήθηκε έως τις ημέρες μας αλλά τώρα τείνει να χαθεί. Αν δεν σπεύσουμε, το εκκλησιαστικό μέλος θα χαθεί για πάντα. Ύστερα από λίγα χρόνια, θα το αφομοιώσει η ευρωπαϊκή διατονική, και το μόνο που η επιστήμη, η αρχαιολογία και η φιλολογία θα αποκαταστήσουν, θα είναι ένα σχήμα αόριστο και στερημένο κάθε μουσικής αξίας. Αυτό ακριβώς συνέβη με την εκκλησιαστική μουσική των Ευρωπαίων, το «αυθεντικό γρηγοριανό μέλος». Διατήρησε μεν τη μουσική ονομασία των κυρίων και πλαγίων ήχων, η τονικότητά του όμως κατάντησε ένα με τη διατονικότητα. Η κύρια διαφορά μεταξύ των ήχων έγκειται στην τονική βάση του μέλους. Είναι γνωστό ότι το σύστημα αυτό το υιοθέτησαν οι Ρώσοι, οι οποίοι πίστευαν

ειλικρινά ότι δεν έκαναν τίποτε άλλο από το να συστηματοποιούν την ασυνάρτητη, όπως λένε, μουσική που έλαβαν από μας. Παρακινούμενος από αυτές τις σκέψεις, προχώρησα στην τονιαία διακρίβωση των φθόγγων της ιερής μουσικής. Βοηθός στην προσπάθεια αυτή στάθηκε η παιδιόθεν εξάσκηση και η εξοικείωση της ακοής μου, και όσα γνωρίζω για το ευρωπαϊκό σύστημα. Επωφελήθηκα επίσης από την πρόθυμη συνδρομή και τις πρακτικές και ωφέλιμες συμβουλές ορισμένων έμπειρων ψαλτών. Επειδή στερούμεθα ενός κατάλληλου οργάνου που να αναπαράγει σταθερά τις διαιρέσεις του τόνου, διαίρεσα πάνω στην κιθάρα, με κάθε δυνατή ακρίβεια, τα διαστήματα του ημιτόνου σε τεταρτημόρια. Επιπλέον, ύστερα από μακροχρόνιες μελέτες και επανειλημμένες δοκιμές, προσδιόρισα τα διαστήματα της ιερής μουσικής, έχοντας ως γνώμονα την προαναφερθείσα διαίρεση για κάθε ήχο. Ως πρώτο αποτέλεσμα αυτών των δοκιμών, είχα την ικανοποίηση να πληροφορηθώ πως ονομαστοί μουσικοδιδάσκαλοι, στην ακουστική κρίση των οποίων είχα υποβάλει μέλη σημειωμένα με αυτόν τον τρόπο πάνω στην κιθάρα, δήλωσαν ότι τα διαστήματα των φθόγγων εκτελούνται πιστά σε όλους τους ήχους, μη εξαιρουμένου του δευτέρου, ο οποίος θεωρείται ο πλέον ακανθώδης.

Με χαρά ανταποκρίνομαι στην ευχή που διατύπωσες να συνοψίσω, όσο είναι δυνατόν, τα πορίσματα των μελετών μου, με την ελπίδα το έργο μου –με τη φωτισμένη βοήθειά σου και του σοφού ψάλλη Γεωργίου Βιολάκη– να ενθαρρύνει άλλους ικανότερους από μένα να προχωρήσουν περαιτέρω αυτές τις ενδιαφέρουσες έρευνες. Προβλέπω ότι θα δεχθώ επιθέσεις και από τις δύο πλευρές. Από τους μεν, διότι θέλω να τροποποιήσω το υπάρχον σύστημα, και από τους δε, επειδή προσπαθώ να αναστήσω ένα πτώμα, μια μουσική που χάνεται και την οποία καταδικάζει το πνεύμα της προόδου και του νέου πολιτισμού. Στους πρώτους θα αντιτάξω πως ο νεωτερισμός μου ως προς τη μορφή συντελεί στη διαφύλαξη της παραδόσεως ως προς την ουσία, που αποτελεί, αυτή καθ' εαυτήν, τη μέριμνά τους. Μια τέχνη που εδώ και δεκαεννέα αιώνες έχει αφιερωθεί στη θεία λατρεία μέσα στην Εκκλησία μας, και συνδέεται με την πιο έξοχη ποίηση, δηλαδή την ιερή μας υμνογραφία, είναι άξια όλου του σεβασμού και όλης της αγάπης. Όμως το αρχαίο σύστημα που μας μύησε σε αυτή την τέχνη το έχουμε χάσει, αλλά και την παράδοση που βαθμηδόν σβήνει, κινδυνεύουμε να τη χάσουμε αν δεν επαγρυπνούμε. Πρέπει να βρεθεί τρόπος για να αποτυπωθεί η παράδοση. Ιδού η προσπάθειά μου. Σκοπός μου είναι να προσδιορίσω όσα οι τρεις διδάσκαλοι άφησαν σε αοριστία, εξοβελίζοντας επίσης τα λάθη που αυθαίρετα περιέλαβαν στις θεωρίες τους. Οι άνθρωποι αυτοί, κινούμενοι από ζήλο για την ιερή μουσική, εργάστηκαν ευσυνείδητα και μας παρέδωσαν έργο μεγάλης αξίας. Κι όμως έκαναν το σφάλμα, επιδιώκοντας να αναλύσουν τον τόνο, να παραπλανηθούν μέσα σε μαθηματικούς υπολογισμούς και παραδοξολογίες, αντί να υιοθετήσουν, ως αλάνθαστο κανόνα, ένα όργανο που προσδιορίζει

τον τόνο. Τέτοιο όργανο μου φαίνεται απολύτως αναγκαίο για την εφαρμογή του συστήματος που προτείνω, και συνακόλουθα επιθυμώ να υιοθετηθεί ένα πνευστό όργανο το οποίο επενόησε προ εικοσαετίας ο Γάλλος ακαδημαϊκός Vincent,³ και το οποίο διαιρεί τους τόνους σε τεταρτημόρια. Το όργανο αυτό χρησιμοποιήθηκε πριν από λίγα χρόνια για την απόδοση μερικών μελών τής κλασικής αρχαιότητας. Όμως, καθώς η μουσική σύνθεση βασίστηκε σε μαθηματική θεωρία και όχι στη γνώση της πράξης, και καθώς οι εκτελεστές της δεν ήσαν εξοικειωμένοι με τα λεπτά διαστήματα των φθόγγων, η προσπάθεια απέτυχε και δεν επανελήφθη. Το όργανο αυτό οφείλει να υιοθετηθεί στη διδασκαλία της ιερής μουσικής. Ανεξάρτητα από το θέμα της καταγωγής και της συγγένειας αυτής της μουσικής με εκείνη των αρχαίων Ελλήνων –θέμα που ερευνούν διάσημοι λόγιοι–, θα πρότεινα να ονομαστεί αυτό το όργανο Ολύμπιον, επειδή πρώτος ο Όλυμπος διαίρεσε τον τόνο σε τεταρτημόρια και εφάρμοσε αυτή τη διαίρεση πάνω σ' ένα όργανο λίγο πριν από την εποχή του Περικλή. (Γιατί δεν το ονομάζουμε Όργανο Vincent, ώστε να καθιερωθεί το όνομα του εφευρέτη του;) Ορισμένοι μουσικοδιδάσκαλοι θεωρούν τη διαίρεση σε τεταρτημόρια ανεπαρκή, διότι αποκλείει τη διαίρεση σε τριτημόρια, στην οποία αναφέρονται οι μουσικοί της αρχαιότητας. Ισχυρίζονται πως η διαίρεση αυτή εκτελείται έως τις ημέρες μας πάνω στην πανδούρα (τον ταμπουρά), που ως γνωστόν υποδιαίρει τον τόνο σε τριτημόρια στο πρώτο τετράχορδο. Από θεωρητική άποψη, αποδέχομαι πως η διαίρεση σε τεταρτημόρια είναι όντως ανεπαρκής. Θεωρώ όμως, από πρακτική άποψη, ότι επαρκεί για τη σωστή απόδοση των μελών, επειδή το έργο μας βασίζεται και στην πράξη και στην παράδοση. Δεν είναι φρόνιμο να διεισδύσουμε σε θεωρίες που αγνοούμε μέχρι τίνος βαθμού είναι δυνατόν να εφαρμόζονται στα μέλη μας. Ακόμη και αν οι υποδιαιρέσεις του ταμπουρά είναι ικανές να αποδίδουν τα διαστήματα που το αυτί διακρίνει σε έναν από τους ήχους μας –πράγμα που αποδέχομαι εν μέρει μονάχα και με πολλή επιφύλαξη–, πιστεύω ότι είναι φρόνιμο να θυσιάζουμε ένα μέρος για να διασώσουμε το σύνολο. Επομένως, δεν θα αναφερθώ άλλο στο τριτημόριο. Μετά την ανάλυση της μελωδίας των ελαχίστων φωνητικών διαστημάτων, έπρεπε να εφευρεθεί καινούργια γραφή που να εκφράζει κάθε φθόγγο ξεχωριστά και με πάγιο τρόπο. Αποδέχθηκα τη γραφή που έχει διαδοθεί σε όλη την Ευρώπη, σύμφωνα με την οποία κάθε φθόγγος έχει μια απόλυτη φωνητική και χρονική αξία και η οποία, με τη βοήθεια ορισμένων καινούργιων συμβατικών σημαδιών, επαρκεί για τη μεταγραφή των μελών μας. Η δική μου σηματοδογραφία στοιχειοθετεί ένα ανεπαρκές σύστημα, στο οποίο τα σημάδια έχουν μόνο σχετική αξία, και τα τονιαία διαστήματα δεν παρασημαίνονται καθόλου, ούτως ώστε οφείλει ο ψάλτης, όπως προαναφέραμε, να γνωρίζει όλη τη μελωδία από στήθους και να εκτελεί φωνητικά διαστήματα που δεν είναι καθόλου παρασημασμένα. Δεν θα ήταν δύσκολο να επινοηθεί καινούργια γραφή πιο αρμόζουσα στο τροποποιημένο σύ-

στημα, αλλά τι το όφελος αφού υπάρχει ένα πλήρες σύστημα που καλύπτει τις ανάγκες της νέας μεθόδου; Επιπλέον, το ευρωπαϊκό γραφικό σύστημα έχει το προτέρημα να καθιστά τη μουσική μας εύληπτη και ευπρόσιτη στους Ευρωπαίους επιστήμονες, οι οποίοι τη μελετούν και παιδεύονται με τις κενές θεωρίες που παραγεμίζουν τα βιβλία μας. Η γραφή με την οποία είναι εξοικειωμένοι θα τους χρησιμεύσει ως σταθερή αφετηρία, βάσει της οποίας θα δύνανται να ανυψωθούν στο χώρο της θεωρίας. Με αυτόν τον τρόπο, ο διακεκριμένος φιλόλογος (W. Christius) από το Μόναχο, σε συνεργασία με τον γνωστό στην Ελλάδα λόγιο κ. Μ. Παρανίκα, έλαβε ως βάση για πολύ σημαντικές μελέτες τις τομές των στίχων στα διάφορα δημοτικά άσματα, ιδίως τους κανόνες που ακολουθούν το ρυθμό της μελωδίας χωρίς πάντα να συνάδουν με το νόημα του άσματος και συχνά το παραμορφώνουν. Το βιβλίο του Christius, *Anthologia Graecae Carminum Christianorum*,⁴ κίνησε την προσοχή του φιλολογικού κόσμου και καταύγασε το σκοτεινό θέμα των μέτρων της αρχαίας λυρικής ποίησης. Πιθανόν να απατώμαι ως προς τις ιδιαιτερότητες της αντιλήψεως και της εκτιμήσεως των φωνητικών διαστημάτων τα οποία διέσωσε η παράδοση. Η απόφαση ανήκει στους πλέον επιφανείς μουσικοδιδασκάλους μας. Ωστόσο, είμαι πεπεισμένος ότι τα θεμέλια που θέτω είναι εν γένει στέρεα και ότι η αρχή πάνω στην οποία αξιώνω να κτιστεί το οικοδόμημα θα τύχει της αποδοχής των αρμοδίων που επιθυμούν να διασωθεί η εκκλησιαστική μουσική όσο είναι ακόμα καιρός.

Θεωρώ καθήκον μου να σου διαβιβάσω μερικά αποσπάσματα από τα πολύτιμα γράμματα τα οποία ευαρεστήθηκε να μου στείλει κατ' επανάληψη ο διακεκριμένος ζηλωτής φιλέλληνας κ. Bourgault-Ducoudray.⁵ Απεσταλμένος στην ανατολή εκ μέρους της γαλλικής κυβερνήσεως για την καταγραφή των δημοτικών μελών και ασμάτων μας, αντιλήφθηκε ότι του ήταν ωφελιμότεο να στρέψει την προσοχή του και προς την εκκλησιαστική μουσική μας. Οι παρατηρήσεις του έχουν μεγάλη αξία. Στις 9 Μαΐου⁶ μου έγραψε τα εξής: «... Με χαροποιεί ιδιαίτερος η σκέψη πως ευαρεστείσθε να μην αμελείτε τη μύησή μου στις ομορφιές της μουσικής σας. Χαίρομαι να μαθαίνω, και να γνωρίζω στους άλλους ό,τι είναι άγνωστο. Τίποτα μάλιστα δεν είναι περισσότερο άγνωστο στη Γαλλία από την ελληνική εκκλησιαστική μουσική. Γνωρίζετε ίσως ότι μόλις κυκλοφόρησε στη Γαλλία ένα σημαντικό βιβλίο αφιερωμένο στη μουσική των αρχαίων Ελλήνων.⁷ Ο συγγραφέας του είναι ο κ. Gevaert,⁸ διάδοχος του Fetis⁹ στη διεύθυνση του Ωδείου των Βρυξελών. Δεν θα παραλείψω να σας γνωρίσω τις εντυπώσεις μου μετά την ανάγνωση του βιβλίου, το οποίο πρέπει να έχει μεγάλο ενδιαφέρον, λόγω του ότι ο πονήσας είναι διακεκριμένος σοφός. Ανυπομονώ να δοκιμάσω το αποτέλεσμα των ιερών μελών σας πάνω στο πνευστό όργανο με τεταρτημόρια. Ενθυμείτε πόσο ζωνρή εντύπωση μου προκάλεσε το “Κύριε εκέκραξα” μελισμένο στον δεύτερο ήχο...». «Νάντη, 13 Ιουλίου 1875... Παρατηρώ ότι δεν λησμονήσατε την εξαίσια υπόσχεσή σας να μου γνωρίσετε τα πλέον αξιόλο-

για δείγματα της μουσικής σας. Τα κομμάτια αυτά είναι τόσο ενδιαφέροντα, διότι η μουσική σας είναι εντελώς άγνωστη στη Γαλλία και δεν πρόκειται να μείνουν στο σκοτάδι. Δεν θα είμαι εγώ ο μόνος που θα ωφεληθεί από αυτά. Προτίθεμαι να εκδώσω όσο περισσότερα δυνατόν. Αρχίσα να μελετώ τα δείγματα που μου δώσατε στη Χάλκη. Πιστεύω πως έκανα μερικές σημαντικές παρατηρήσεις σε σχέση με τις μελωδίες του πρώτου και του δεύτερου ήχου...»

«Νανσύ, 29 Μαρτίου 1876: ... Οι μελέτες που επεχείρησα –και τις οποίες θα συνεχίσω– γύρω από τη δημοτική μουσική σας, από τονική άποψη, είναι ωφελιμότητες διότι θα μου παρέχουν ένα πολύ πρακτικό πλεονέκτημα. Εννοώ ότι θα μου επιτρέψουν να εισαγάγω καινοτομίες στις μέλλουσες συνθέσεις μου, προσαρμόζοντας στη δυτική μουσική την τόσο καινούργια και πρωτοφανή αίσθηση την οποία προκαλεί η χρήση των ανατολικών ήχων σας. Ως εκ τούτου, η εκκλησιαστική σας μουσική δεν παύει να με ενδιαφέρει και διαπύρως εύχομαι να ευδοκιμήσουν τα σχέδιά σας. Εάν η γνώμη μου έχει κάποια αξία στα μάτια σας, θέλω να γνωρίζετε ότι η γνώμη αυτή είναι, καθόσον δυνατόν, θετική για τον τρόπο με τον οποίο βλέπετε το θέμα. Σας προτρέπω με όλη μου τη δύναμη να συνεχίσετε την πορεία που χαράξατε, δηλαδή να παγιώσετε, μέσω της γραφής, αφού θα τα έχετε ακούσει, τα διαστήματα που έως τις ημέρες μας έμειναν ασαφή. Πιστέψτε με, μην έχετε τόσους ενδοιασμούς ως προς το θέμα των τριτημορίων. Τους ενδοιασμούς σας τους κατανοώ, αλλά κάτι πρέπει να θυσιαστεί για να μη χαθεί το σύνολο. Δεν μπορείτε να σώσετε την εκκλησιαστική σας μουσική παρά μόνο υποτάσσοντάς τη σε κανόνες και το μόνο έμπρακτο μέσον είναι η καθιέρωση και ο καθορισμός της εκτελέσεώς της στο πνευστό όργανο με τεταρτημόρια. Αν αναγνωριστεί αυτό το όργανο κατάλληλο να ικανοποιήσει την πλειονότητα, τότε υπάρχουν πολλές πιθανότητες να κερδίσετε την υποστήριξη όλων. Αν όμως απορριφθεί, χάνονται τα πάντα, θα επιστρέψετε στην αοριστία και την αυθαιρεσία, στη μουσική ακαταστασία στην οποία καταδικάζει τον εαυτό της αυτή η απερισκεπτη σχολή που αγνοεί την παροιμία που λέει: “Συν Αθηνά και χείρα κίνει”. Δεν μπορώ παρά να επιμένω στο θέμα αυτό, το οποίο είναι, κατά τη γνώμη μου, κεφαλαιώδους σημασίας. Θα έπρεπε να δημοσιευθούν τα μέλη σας, μεταγραφμένα στην ευρωπαϊκή γραφή και επαληθευμένα μέσω του πνευστού οργάνου με τεταρτημόρια. Πρόκειται για τον μοναδικό τρόπο για να καλέσετε τους επιστήμονες όλων των χωρών σε ειλικρινή και γόνιμη συζήτηση. Φοβού τις γελοίες γνώμες διαφόρων πηγών και προελεύσεων. Μόλις καταστεί η μουσική σας γνωστή, θα κινήσει την προσοχή όλων. Με την ανάδειξή της, θα προσφέρετε ένα υλικό μεγίστης σημασίας για την επίλυση των πλέον ενδιαφερόντων προβλημάτων στο χώρο της μουσικής αρχαιολογίας. Η Ευρώπη θα ευγνωμονεί για τα φώτα σας και θα σας ανταποδώσει ίσως αυτό το καλό προσφέροντάς σας με τη σειρά της τα δικά της φώτα. Έχετε στα χέρια σας τη δικογραφία της υπόθεσης, που πρέπει να μελετηθεί εις το φως της ημέρας ώστε να

εκδικαστεί ορθά. Ρίξτε λοιπόν άπλετο φως στην υπόθεση και προκρίνετε απαραιτήτως τα πλέον εντυπωσιακά κομμάτια για να προάγουν μια επαρκή συζήτηση και ώστε από τις αντικρουόμενες απόψεις να προκύψει η αλήθεια...»

Θα επιχειρήσω τώρα μια σύντομη έκθεση του γραφικού συστήματος το οποίο προτείνω. Καταρχήν, οφείλω να παρατηρήσω ότι το σύνολο των μελωδημάτων που συγκροτούν την ιερή μουσική μας χρονολογείται προ αμνημονεύτων χρόνων και ότι όσοι αργότερα μελοποίησαν καινούργιους ύμνους, από τον δέκατο έκτο αιώνα έως τις αρχές του αιώνα μας, άλλο τίποτα δεν έκαναν από το να οικοδομούν με τα ίδια υλικά και να συνταιριάζουν, με καινούργιους τρόπους, τις παλαιές μουσικές περιόδους. Όσοι απομακρύνθηκαν από αυτό αγνόησαν το ήθος της εθνικής μουσικής και την αλλοίωσαν με ξένα δανείσματα. Σημαίνει μήπως αυτό ότι η ιερή μας μουσική είναι ενδεής; Η πλούσια ασματολογία μας αποδεικνύει το αντίθετο. Ο πλούτος της έγκειται στη μεγάλη ποικιλία των ήχων, σύμφωνα με τους οποίους η μελωδία μεταπλάσσεται και διαφοροποιείται επ' άπειρον. Υπό αυτό το πρίσμα, υπερέχει κατά πολύ της ευρωπαϊκής μουσικής, η οποία θέτει έναν και μόνο ήχο στη διάθεση όλων των εμπνεύσεών της. Αναγνωρίζοντας αυτή την ένδεια, και ανίκανοι να κάνουν κάτι εντελώς καινούργιο, επειδή εξαντλήθηκαν όλοι οι δυνατοί τονικοί συνδυασμοί στο πλαίσιο του μείζονος και του ελάσσονος, οι Ευρωπαίοι συνθέτες επιδιώκουν τώρα να υιοθετήσουν τους ανατολικούς ήχους και ρυθμούς, αλλά μόνον από τονική άποψη. Όμως δεν επιμένω. Αυτό το ζήτημα το εξετάζουν επιστημονικά και σε υψηλότερο επίπεδο οι μεγάλοι μουσικοί της Δύσης. Όσον αφορά την αρμονία, είμαι της γνώμης ότι δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ στην ιερή μουσική. Ίσως φανεί η άποψή μου αυτή υπερβολική, αλλά δεν θα κρύψω ότι θεωρώ την αρμονία ξένο στοιχείο σε μια μουσική αφιερωμένη στη λατρεία, διότι πρόκειται για μια δύναμη που εντυπωσιάζει τις αισθήσεις. Από τη στιγμή που το μέλος, στο πλαίσιο της προσευχής, δεν είναι παρά ο ήχος των λέξεων μέσω των οποίων ο άνθρωπος δοξάζει τον Θεό, οφείλει να είναι απλό και να προσηλώνει το νου όσων προσεύχονται στο νόημα των ψαλλομένων. Αντίθετα, διεγείροντας τις αισθήσεις, η αρμονία αποσπά τον προσευχόμενο από τους λογισμούς της προσευχής, αιχμαλωτίζει την προσοχή και προκαλεί συγκινήσεις όμοιες με εκείνες του θεάτρου και της συναυλίας. Κατ' εμέ σφάλλουν όσοι δηλώνουν ότι στην ιερή μουσική η αρμονία ανυψώνει την ψυχή και το νου προς τον Θεό. Εν πάση περιπτώσει, η αρμονία δεν υπάρχει σήμερα στην ιερή μουσική και δεν θα αναφερθώ σε αυτήν. Η εκκλησιαστική μουσική διαφέρει ουσιαστικά από την ευρωπαϊκή μουσική ως προς το ρυθμό, τη μελωδία και την απαγγελία. Θεωρώ αδύνατον ένας Ευρωπαίος μουσικός να κατανοήσει τη φύση του εκκλησιαστικού μας μέλους και να εκτιμήσει την αξία του, αν δεν απαλλαχθεί πρωτίτως από την επίδραση που η σύγχρονη τέχνη ασκεί σε αυτά τα τρία στοιχεία. Αυτή η τέχνη επιβάλλει νόμους που παρακωλύουν την ελευθερία του συνθέτη ή του ψάλτη. Οι νόμοι αυτοί

εγκλωβίζουν την ελευθερία μέσα σ' ένα στενό ρυθμικό σύστημα, υποβάλλουν το φθόγγο σε κανόνες αντίθετους με τη φύση του, μέσω μιας μονότονης και αμετάβλητης διαίρεσης της φωνητικής κλίμακας, και, τέλος, μέσω μιας απότομης και κομματιαστικής εκφοράς των φθόγγων, αποκλείουν τον πλούτο και την ηδύτητα που η ευλυγισία του ανθρώπινου λάρυγγα, του τελειότερου δηλαδή των μουσικών οργάνων, προσδίδει στην απαγγελία. Χρειάζεται πολλή μελέτη και πολύς χρόνος ώστε η ακοή να εξοικειωθεί με τα μέλη μας, τα οποία πρέπει να φαίνονται από πρώτη άποψη παράφωνα και άνευ αρμονίας και τονικότητας, σε έναν μουσικό αναθρεμμένο μέσα σε μια αμετάβλητη διατονικότητα και συνηθισμένο σε μια ευρωπαϊκή κλίμακα που διαιρείται σε δώδεκα μέρη και βαδίζει σύμφωνα με ακριβή ημιτόνια.

Α. Περί ρυθμού

Ο Ευρωπαίος μουσικός δεν διακρίνει κανένα ρυθμό στην εκκλησιαστική μας μουσική. Αν όντως η οποιαδήποτε μελωδία, ρυθμικά διαιρούμενη, οφείλει να περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο αριθμό μέτρων, και κάθε μέτρο να περιέχει ένα συγκεκριμένο αριθμό από νότες, πάντα ίδιο ή με αξία χρονικά καθορισμένη, τέτοιος ρυθμός δεν υπάρχει στην εκκλησιαστική μας μουσική. Παραμερίζω όλες τις παρατηρήσεις που μερικοί σοφοί διετύπωσαν γύρω από το ρυθμικό σύστημα της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Ορισμένα παραδείγματα θα καταστήσουν τη σκέψη μου σαφέστερη. Από ρυθμική άποψη, το εκκλησιαστικό μέλος διαιρείται σε δύο είδη, το ειρμολογικό και το στιχηραρικό (σε κάθε είδος ο ρυθμός κανονίζεται βάσει του τονισμού των λέξεων που απαρτίζουν το κείμενο, ή ακριβέστερα, κάθε λέξη συνδέεται με την άλλη ώστε η μία να στηρίζει την άλλη και να συγκροτούν μαζί την ενότητα μεταξύ της ποίησης και της ψυχής της, δηλαδή της μουσικής). Στο στιχηραρικό, ο μουσικός διαθέτει μεγαλύτερη ελευθερία για να πλατύνει ή να σμικρύνει το χρόνο της μελωδίας, συνταιριάζοντάς τον πάντοτε με τον τονισμό των λέξεων. Η ίδια στιχηραρική μελωδία δεν εφαρμόζεται ποτέ σε δύο διαφορετικά ποιήματα, εκτός αν και όλως τυχαίως συμπίπτει ο τονισμός των λέξεων στα δύο τροπάρια. Αντίθετα, ένα τροπάριο δύναται να μελοποιηθεί με ποικίλους τρόπους από διάφορους μουσικούς, ανάλογα με την ατομική ευαισθησία του καθενός. Το ειρμολογικό μέλος, τουναντίον, περιορίζεται μέσα σε ρυθμικά όρια. Ο ειρμός είναι ένα τροπάριο θα έλεγα κανονιστικό που χρησιμεύει ως πρότυπο για τη σύνθεση μιας σειράς άλλων τροπαρίων. Αυτά οφείλουν να περιέχουν τον ίδιο αριθμό μουσικών φράσεων ή μέτρων και σε καθένα από αυτά τον ίδιο αριθμό φθόγγων, με την ίδια χρονική αξία, όπως στον ειρμό. Σε κάθε μέτρο διατηρείται επακριβώς ο ίδιος τονισμός και αν συμβεί ο αριθμός των συλλαβών να διαφέρει κάπως από τα αντίστοιχα μέτρα του προτύπου, αυτό δεν θεωρείται ρυθμική παράβαση εφόσον ο τόνος βρίσκεται στη θέση του. Πιστεύω επομένως ότι στη μεταγραφή των ιερών μελω-

δημάτων, η διαίρεση των στιχηραρικών μελών σε μέτρα δεν έχει λόγο υπάρξεως. Ωστόσο, καλό είναι να διατηρηθεί το σύστημα των μέτρων, όχι τόσο για το ρυθμό παρά για τη μελωδία, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Στην περίπτωση όμως των ειρμολογικών μελών, θεωρώ απολύτως αναγκαία τη διαίρεσή τους με διαστολές, διότι δείχνει με πρακτικό και ευχερή τρόπο το ρυθμό και την προσωδία όλων των τροπαρίων που προσαρμόζονται σ' έναν ειρμό. Δεν πιστεύω πως νεωτερίζω υιοθετώντας αυτή τη διαίρεση, διότι πρόκειται για την πιστή εφαρμογή της στίξεως της ιερής ασματογραφίας, στην οποία το κείμενο όλων των τροπαρίων και κυρίως των ειρμολογικών τροπαρίων διαίρεται με κόμματα, σε ρυθμικές φράσεις και περιόδους. Σε ορισμένες περιπτώσεις, απαντούν διάφορα σημεία στίξεως που αλλοιώνουν το νόημα του κειμένου, διότι αφορούν μόνο το ρυθμό και τοποθετούνται αποκλειστικά για τη διευκόλυνση των ψαλμωδών. Είδα ότι οι ρυθμικές φράσεις ενός τροπαρίου διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το σύστημα. Και όμως, απαντούν πολλές μελωδίες οι οποίες δύνανται να διαιρούνται –ή μάλλον διαιρούνται φυσικά τω τρόπω– σε τέλεια ίσα μέτρα. Εξάλλου, ορισμένες από αυτές τις μελωδίες μάς παρέχουν τέλεια παραδείγματα των κανόνων του ρυθμού της σύγχρονης μουσικής τέχνης. Αυτές οι μελωδίες είναι αναμφίβολα οι παλαιότερες. Εδώ έγκειται, κατ' εμέ, η μεγάλη υπεροχή τού ρυθμικού συστήματος της ιερής μας μουσικής, διότι εμπεριέχει τους κανόνες της βασικής σύγχρονης ρυθμικής, αλλά επιπλέον διαθέτει μια μεγάλη ποικιλία σχεδόν άγνωστη έως τις ημέρες μας. Τα προβλήματα που συνδέονται με τη μετρική, την προσωδία και το ρυθμό της αρχαίας ελληνικής ποίησης θα μπορούσαν να επιλυθούν ευκολότερα εάν είχαμε τη δυνατότητα να δανειστούμε από την παράδοση ορισμένους ρυθμικούς κανόνες, αντικαθιστώντας με αυτόν τον τρόπο τις αόριστες θεωρίες που συνεχώς διατυπώνονται.

Β. Περί μέλους

Στην εκκλησιαστική μουσική, ο τόνος διαιρείται όχι μόνο σε ημιτόνια, όπως στο καινούργιο ευρωπαϊκό σύστημα, αλλά επίσης σε τεταρτημόρια. Επομένως, μια πλήρης διαπασών διαιρείται όχι σε δώδεκα αλλά σε είκοσι τέσσερα ίσα τμήματα. Προχωρώντας από μια συγκεκριμένη νότα προς την επομένη, ο Ευρωπαίος μουσικός δεν μπορεί να αλλάξει τη φωνή λιγότερο από ένα ημιτόνιο και περισσότερο από τρία τεταρτημόρια. Αυτό σημαίνει ότι, γι' αυτόν, υπάρχουν μόνο τρία σημεία για τα διαστήματα ανάμεσα σε μια νότα και την επομένη: το ημιτόνιο, ο τόνος και το τριημιτόνιο. Στην εκκλησιαστική μας μουσική, προχωρώντας από ένα φθόγγο προς τον επόμενο, ο μουσικός μπορεί να αλλάξει τη φωνή από ένα τεταρτημόριο επί το έλασσον, έως επτά τεταρτημόρια επί το πλέον. Υπάρχουν επτά σημεία για τα διαστήματα ανάμεσα σε δύο φθόγγους: το τεταρτημόριο, το ημιτόνιο, τα τρία τεταρτημόρια, ο τόνος, το πεντάκις τεταρτημόριο, το εξάκις τεταρτημόριο και το επτάκις τεταρτημόριο. Από τη διαφορετική χρήση

γους ως σταθερά σημεία, χρησιμοποιεί τους υπόλοιπους φθόγγους ως κινούμενες γέφυρες πάνω στις οποίες η μελωδία μεταβαίνει από το ένα σημείο στο άλλο. Η έλξη εκτελείται αυθόρμητα, άκοπα και φυσιολογικά, σχεδόν εν αγνοία του ψάλτη, και προσδίδει στη μελωδία ένα είδος διακυμάνσεως που αποτελεί έναν από τους ιδιωματικούς χαρακτήρες της. Προτού αναφερθώ στους οκτώ ήχους, οφείλω να σημειώσω μερικά σημάδια που αναγκάστηκα να υιοθετήσω για τη σήμανση της διαίρεσης του τόνου σε τεταρτημόρια. Αυτά τα σημάδια είναι τα ακόλουθα: η ημιδίσση (+), η υπερδίσση (#), η ημιψέση (\$) και η υπερψέση (b \$).¹¹ Με την ημιδίσση, εννοώ την εκτέλεση του τόνου υψηλότερα κατά ένα τεταρτημόριο, και με την υπερδίσση κατά ένα τριτεταρτημόριο (11). Π.χ., ο φα με ημιδίσση τοποθετείται ακριβώς μεταξύ του φυσικού φα και του φα με δίσση. Το αντίθετο ισχύει για την ημιψέση και την υπερψέση. Η εισαγωγή αυτών των συμβατικών σημαδιών στην ευρωπαϊκή μουσική γραφή αρκεί, κατά τη γνώμη μου, για την ακριβή απόδοση των εκκλησιαστικών μας μελών, όπως τα κατανοώ. Τα σημάδια αυτά θα προστεθούν στη δίσση (#) και στην ψέση (b) του ευρωπαϊκού συστήματος και θα χρησιμοποιηθούν είτε σαν οπλισμός είτε σαν τυχαίες αλλοιώσεις. Δεν αναφέρομαι στα δύο σημάδια x και lb διότι τα θεωρώ εντελώς άχρηστα. Το ίσον είναι η τονική βάση του κάθε ήχου. Όσοι δεν έχουν εμβαθύνει στο ήθος της ιερής μελωδίας δεν ανέχονται το συνεχές ίσον ως αρμονικό στοιχείο. Κατά τη γνώμη μου, πιστεύω πως στην εκτέλεση ορισμένων μεταβατικών μουσικών περιόδων, το ίσον είναι απαραίτητο καθ' όλη τη διάρκεια της μελωδίας, ακολουθώντας φυσικά τις μεταβολές των ήχων. Χωρίς αυτή τη συνοδεία, τα διαστήματα και οι τονιαίες υποδιαίρεσεις δεν θα είχαν καμία σχετική αξία, διότι το μέλος ακολουθεί πάντα την ίδια γραμμή ώπου να μεταβληθεί σε άλλον ήχο, αντί να διαιρείται, όπως εκείνο των Ευρωπαίων, σε όντως θαυμάσιες και ευχάριστες αρμονίες, οι οποίες όμως αλλάζουν σε κάθε περίοδο, σε κάθε κόμμα και συχνά μάλιστα σε κάθε φθόγγο. Εξάλλου, στόχος μου δεν είναι η εισαγωγή καινούργιων αρμονικών ή μελωδικών νόμων. Μόνη μου πρόθεση είναι να αποτυπώσω, με κάθε δυνατή ακρίβεια, τα ήδη υφιστάμενα. Το ίσον υπάρχει, η σημασία του στη μουσική είναι μεγάλη, και κρίνω καλό να σημειώνεται στην αρχή της κάθε μελωδίας, εντός παρενθέσεων, καθώς και στη μέση, κάθε φορά που αλλάζει. Οι μουσικοδιδάσκαλοι έχουν πρόσφατα σχηματίσει κλίμακες για τον καθέναν από τους οκτώ ήχους. Θεωρώ αυτό το έργο άσκοπο. Οι αρχαίοι μουσικοί αγνοούσαν αυτή τη θεωρία. Φαινομενικά, έχει το πλεονέκτημα να προσαρμόζει την τέχνη μας στο ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα με ένα σύμμετρο καθορισμό των φθόγων. Δεν εφαρμόζεται όμως σχεδόν ποτέ, διότι καμία εκκλησιαστική μελωδία, ακόμη και αν δεν αλλάζει ήχο, δεν ακολουθεί τα τονιαία διαστήματα όπως αυτά είναι καθορισμένα στο πλαίσιο της διαπασών. Το παλαιό σύστημα γνώριζε μόνο τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα, πράγμα που σημαίνει ότι ένα μέρος του ήχου περιλαμβανόταν σε τέσσερις ή

πέντε φθόγγους, και όταν τους υπερέβαινε, είτε υψηλότερα είτε χαμηλότερα, εισερχόταν σ' έναν άλλο ήχο. Ή μάλλον τίποτα δεν δείχνει πως υπήρχε μια γενική τονικότητα πέρα από το τετράχορδο ή το πεντάχορδο. Εξάλλου, η διαφορά μεταξύ των μουσικοδιδασκάλων σε ό,τι αφορά τις τονιαίες διαιρέσεις σε μια πλήρη διαπασών δεν ευνοεί πολύ τη διασαφήνιση αυτού του τόσο σκοτεινού τομέα της μουσικής μας. Επομένως, θεωρώ προτιμότερο, στη γραπτή ανάλυση του κάθε ήχου να σημειώνονται πρώτιστα τα φθογγικά σημάδια σύμφωνα με την ευρωπαϊκή μουσική γραφή, και ύστερα το ίσον, δηλαδή η τονική βάση του ήχου, και στη θέση της κλίμακος, το απήχημα του κάθε ήχου, το οποίο εκφράζει ταυτόχρονα, από την αρχή, το γενικό ήθος του και τη γραμμή που ακολουθεί. Υπάρχει μια στενή συγγένεια μεταξύ του κυρίου ήχου και του πλαγίου του. Αυτό αποδεικνύεται περίτρανα, εκ πρώτης όψεως, όχι μόνον εξαιτίας των κοινών αλλοιώσεων και μελικών θέσεων, αλλά πολύ περισσότερο ακόμα λόγω της μελωδικής ομοιότητας. Ωστόσο, ομολογώ πως δεν κατόρθωσα να διακρίνω παρόμοια συνάφεια μεταξύ του τρίτου ήχου και του πλαγίου του, του βαρέως, που ξεκινά από το φθόγγο σι, διότι όχι μόνον οι αρκτικές μαρτυρίες διαφέρουν, αλλά και οι μελωδίες τους είναι εντελώς διαφορετικές. Αποδίδω αυτή την ανομοιοότητα σε μια παλαιά αιτία, δηλαδή στην αλλοίωση της έννοιας του γένους, όπως είπα ανωτέρω, και θεωρώ περιττό να επιμείνω σε αυτό. Η τεχνική έρευνα και η εξέταση των αναλογιών όλων των ήχων αξίζει να μελετηθεί σοβαρά. Μια ανάλυση όμως που απαιτεί βαθιές γνώσεις θα ξεπερνούσε το σκοπό αυτής της εισαγωγής. Η πράξη και τα παραδείγματα επαρκούν για να γίνουν αυτές οι αναλογίες αντιληπτές. Περιορίζομαι στην έκθεση μιας σύντομης γενικής θεωρίας. Η βάση του κάθε ήχου σημειώνεται, όχι τυχαίως και αυθαίρετως, αλλά όπως περιέχεται στα θεωρητικά βιβλία. Παραδείγματος χάρη, όταν ψάλλουμε στον πρώτο ήχο, με βάση τον ρε, και θέλουμε να μεταβούμε στον τρίτο, πρέπει να λάβουμε τον φα ως βάση. Σε μια τέτοια κατάταξη των τονικών βάσεων του κάθε ήχου, η οποία εκτελείται με τρόπο φυσικό και άσκοπο, η αναλογία των ήχων προκύπτει από μια πρωταρχική αιτία, την 5η ντο-σολ. Ενώ όλοι οι υπόλοιποι φθόγγοι υφίστανται αλλοιώσεις –είτε ριζικές, διότι είναι σημειωμένες στην αρκτική μαρτυρία, είτε συμπτωματικές, λόγω του νόμου της έλξεως–, εκείνοι οι δύο φθόγγοι παραμένουν πάντοτε αμετάβλητοι. Και μολονότι τυχαίνει ο σολ να έλκεται από τον προηγούμενο φα, στην παπαδική μελωδία του πρώτου ήχου, το οποίο έχει δεσποζόντες φθόγγους τους ρε και φα, πιστεύω πως πρόκειται για μια εξαίρεση στον προαναφερθέντα νόμο που θέλει την 5η ντο-σολ πάντα αμετάβλητη, και αμφιβάλλω αν αυτό το μέλος ανήκει όντως στην παλαιά εκκλησιαστική μουσική. Διερωτώμαι μάλιστα μήπως πρόκειται για μια καινοτομία των πλέον μεταγενέστερων μουσικών, οι οποίοι τυχαίνει να αναμειγνύουν ορισμένες ξενότροπες γραμμές στο πάντα σοβαρό εκκλησιαστικό μέλος. Το πιστεύω τοσούτω μάλλον που αυτός ο πρώτος ήχος είναι γνωστός, στη λαϊκή μας παράδοση,

με την τουρκική ονομασία Οσμάν Μπέι Σεμπάιζ. Από άποψη μελωδική και ρυθμική, η ιερή υμνωδία διακρίνεται σε ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη. Αμφότερα τα μέλη διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τη γραμμή που το καθένα ακολουθεί. Αυτό σημαίνει ότι ενώ έχουν τα ίδια τονιαία διαστήματα και την ίδια βάση σε μερικούς ήχους, απαρτίζονται όμως από διαφορετικούς φθόγγους. Υπάρχουν δύο ειδών ειρμολογικά μέλη, το σύντομο και το αργό: στο στιχηραρικό μέλος, διακρίνουμε το σύντομο, το αργό –όπως οι μεγάλες δοξολογίες–, το παπαιδικό (που περιλαμβάνει τους Χερουβικούς ύμνους, τα Κοινωνικά) και άλλα παρόμοια αργά μέλη, και τέλος το καλοφωνικό που αντιστοιχεί στη φαντασία των Ευρωπαίων, επειδή αφήνει μεγαλύτερη ελευθερία στο μουσουργό και δεν είναι τελείως υποταγμένο στους αυστηρούς κανόνες της μελουργίας, τους οποίους επιβάλλει η σεμνοπρέπεια του ιερού μέλους. Εκλαμβάνοντας ως βάση ολόκληρου του συστήματος της οκταήχιας το αμετάβλητο και μαθηματικά ακριβές πεντάχορδο ντο-σολ, προβαίνω στον προσδιορισμό των τονιαίων διαστημάτων του κάθε ήχου. Ο πρώτος ήχος περιέχεται κυρίως και βασικώς στην εξής 5η:



Υπερβαίνοντας αυτά τα όρια, είτε στην ανάβαση είτε στην κατάβαση, δεν υπάρχουν άλλα σημάδια τονικότητας, διότι μεταβάλλεται σε άλλον ήχο, γενικά τον πλάγιό του. Έχει δεσπόζοντες φθόγγους τους ρε και φα στο στιχηραρικό, και τους ρε και σολ στο ειρμολογικό, όπου η μελωδία περιστρέφεται στον σολ. Στην ανάβαση, ο φθόγγος μι είναι φυσικός, αλλά στην κατάβαση έλκεται από τον ρε. Ο δεύτερος ήχος περιέχεται κυρίως στην εξής 5η:



Υπερβαίνοντας αυτή την 5η μεταβαίνει κυρίως στον πλάγιό του. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι μι και σολ. Ο φθόγγος φα έλκεται συνεχώς, όπως εμφανίζεται, αλλά και ο ρε σάκις προστίθεται ως προσλαμβανόμενος, έλκεται από τον μι και βρίσκεται υψωμένος κατά μία ημιδίσση. Αυτόν τον ήχο θεωρούν οι μουσικοί μας ανώμαλο και δυσχερέστατο. Δεν είναι όμως ο χώρος εδώ να τον εξετάσω λεπτομερώς. Ο Ευρωπαίος μουσικός είναι ανίκανος να εξοικειωθεί με αυτόν τον ήχο παρά μόνο με παραδείγματα πιστά μεταγεγραμμένα. Στα θεωρητικά εγχειρίδιά μας, το διάστημα σολ-σι έχει λόγο αριθμητικό 19/68. Κατά τη γνώμη μου, ο λόγος είναι ακριβώς 8/24, δηλαδή μία ολόκληρη τρίτη μείζων. Φαίνεται πως κάποια κακή συνήθεια στην απαγγελία, ή ίσως η ασυνείδητη εκτέλεση της έλξεως, οδήγησε στον λανθασμένο προσδιορισμό αυτού του διαστήματος. Η συγγένεια του

δευτέρου ήχου με τον πλάγιό του είναι τόσο στενή ώστε ο ειρμολογικός χρησιμοποιεί τα διαστήματα του πλαγίου του, διατηρώντας μονάχα τη βάση του. Αντίστροφα, τα ειρμολογικά μέλη του πλαγίου του δευτέρου χρησιμοποιούν τα διαστήματα του δευτέρου. Με άλλα λόγια, στα ειρμολογικά μέλη μεταπλάσσεται ο δεύτερος στον πλάγιο του δευτέρου και ο τελευταίος σε δεύτερο. Ο τρίτος ήχος μπορεί να θεωρηθεί ως το σημείο όπου η εκκλησιαστική μουσική μας συναντάται με την ευρωπαϊκή. Αυτός ο ήχος εμπερικλείει τους δύο ευρωπαϊκούς τρόπους, τον μείζονα και τον ελάσσονα, οι οποίοι εναλλάσσονται στην ψαλμώδηση. Ο φα είναι η βάση του μείζονος και ο ρε η βάση του ελάσσονος. Ο ήχος αυτός εκτελείται συνεπώς εντός δύο πενταχόρδων:



Παρατηρείται ότι σε αυτόν τον ήχο γίνονται οι ατελείς καταλήξεις στον ρε, οι εντελείς (συχνά) και οι τελικές (πάντα) στον φα. Κατά την κρίση μου, ο ήχος αυτός απέχει από την ευρωπαϊκή μουσική μόνον επειδή στον ελάσσονα στερείται του προσαγωγέα, δηλαδή του ντο με δίεση, ενώ στον μείζονα ο μι οφείλει να εκτελείται κατά την ανάβαση πολύ κοντά στον φα. Επομένως τίθεται επάνω του μία ημιδίεση. Σε αυτόν τον ήχο, το ειρμολογικό δεν διαφέρει καθόλου από το στιχηραρικό. Ο τέταρτος ήχος είναι, κατά τη γνώμη μου, ο πλέον δύσκολος και δύσβατος των ήχων, διότι ταυτίζεται συχνά, στα στιχηραρικά μέλη, με τον πλάγιο του πρώτου, ενώ σε πολλά ειρμολογικά τροπάρια συμβαδίζει με τον δεύτερο ήχο. Περιλαμβάνεται κυρίως στην εξής 5η:



Στα παπαιδικά μέλη, ο τέταρτος ήχος μπορεί, χωρίς όμως να εισέλθει σε άλλον ήχο, να εξέλθει από αυτή την 5η φτάνοντας κατά την ανάβαση, στον μι', και κατά την κατάβαση, στον σολ (και τότε ο ρε υψώνεται πάντα κατά μία ημιδίεση). Στο σύντομο στιχηραρικό, οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον φυσικό ρε, θέλει όμως τον μι ως βάση και υψώνεται έως τον ρε'. Τον τέταρτο ειρμολογικό τον αποκαλούν οι μουσικοί «λέγετο». Έχει τον μι ως βάση και φτάνοντας, στην κατάβαση, στον ντο, απαιτεί ρε υψωμένο κατά μία ημιδίεση. Είμαι πεπεισμένος ότι η ακρίβεια των διαστημάτων χάθηκε στο σύντομο ειρμολογικό είδος αυτού του ήχου, διότι όλοι οι μουσικοί τον σημειώνουν ως εξής:



Πιστεύω πως πρέπει να διατηρηθούν, στο ειρμολογικό είδος, οι φθορές που είναι σημειωμένες στην αρκτική μαρτυρία του στιχηραρικού είδους και, επιπλέον, να εφαρμόζεται ο νόμος της έλξεως στους φθόγγους μι και σολ. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι αυτού του ήχου είναι οι μι και σολ. Ο πλάγιος του πρώτου ακολουθεί γενικά την εξής κλίμακα:



Υπερβαίνοντας αυτά τα όρια, μπορεί να φτάσει, στην ανάβαση, έως τον ρε' και τον μί', και στην κατάβαση, έως τον λα. Στις δύο περιπτώσεις, η βάση μετατίθεται από τον ρε στον λα. Αυτό σημαίνει ότι το πεντάχορδο επαναλαμβάνεται διατηρώντας την ίδια αναλογία μεταξύ των διαστημάτων. Π.χ.



Οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι ρε, σολ και λα στο στιχηραρικό είδος, και οι λα και ντο' στο ειρμολογικό. Η διαφορά μεταξύ των δύο ειδών έγκειται στη μετάθεση της 5ης από τον ρε στον λα. Ο πλάγιος του δευτέρου κινείται κυρίως εντός της εξής 4ης:



Υπερβαίνοντας τον λα, είτε επαναλαμβάνει την πρώτη 5η με τον λα ως βάση είτε εισέρχεται στον τέταρτο ήχο, έχοντας ως ίσον την τονική βάση του, τον σολ. Όλα αυτά αφορούν το στιχηραρικό είδος. Σε σχέση με το ειρμολογικό, σημείωσα προηγουμένως ότι μεταλλάσσεται ακριβώς στον δεύτερο ήχο. Ο πλάγιος του τρίτου, ο οποίος ονομάζεται και βαρύς, αποτελείται από δύο εντελώς διαφορετικά είδη. Το πρώτο λέγεται εναρμόνιο, μοιράζεται την ίδια τονική βάση και τα ίδια διαστήματα με τον τρίτο ήχο, αλλά απέχει από αυτόν επειδή δεν περιλαμβάνει τον ευρωπαϊκό ελάσσονα τρόπο. Περιλείπεται πάντα στη φα μείζονα. Ακολουθεί ένα παράδειγμα αυτού του είδους και της εκτάσεώς του:





Αυτό το είδος δεν χρησιμοποιείται ποτέ για τα παπαδικά μέλη και σπανιότατα απαντά στο αργό στιχηραρικό. Το άλλο είδος λέγεται διατονικό και περιέχεται κυρίως στην εξής 5η:



Δεσπόζοντες φθόγγους στο παπαδικό έχει τους σι, ρε, φα και τότε ο σολ έλκεται από τον φα και μειώνεται κατά μία ημιψέση –επειδή είμαι της γνώμης ότι αυτός ο ήχος περικλείει τον πρώτο, ό,τι ειπώθηκε για την έλξη του σολ στον πρώτο ήχο πρέπει να εφαρμόζεται εδώ– και στο σύντομο ειρμολογικό τους ρε, σολ, σι. Στα αργά μέλη, υπερβαίνοντας τη διαπασών, το διατονικό είδος φθάνει στους σι και μι' και θέλει, σε αυτή την περίπτωση, τον λα υψωμένο κατά μία ημιδίαση. Συμβαίνει εδώ κάτι που δεν παρατηρείται σε κανέναν άλλον ήχο: στην κατάβαση, η ίδια η βάση, ο σι, υπόκειται στο νόμο της έλξεως και πλησιάζει τον λα που επανέρχεται στη φυσική του θέση. Αυτό το γεγονός απετέλεσε αναμφίβολα την αφορμή για να σημειώσουν οι μουσικοί μας στις θεωρίες τους πως ο βαρύς δεν «αντιφωνεί», δηλαδή πως η τονικότητα του σι δεν αντιστοιχεί επακριβώς σε εκείνη του σι. Αυτό το ανήκουστο παράδοξο, που πρέπει να οφείλεται όχι μόνο στην απόλυτη έλλειψη αξιολογήσεως των αλλοιώσεων τις οποίες η έλξη προκαλεί στα μέλη, αλλά και στην ανάγκη να εξισωθεί το σύνολο των τονιαίων διαστημάτων, τα οποία προσδιορίστηκαν με λανθασμένους αριθμητικούς υπολογισμούς που δεν παρέχουν σε αυτόν τον ήχο τον εκλεκτό τους αριθμό των 68 κομμάτων. Αυτός ο ήχος σπανίως απαντά καθαρός και αμιγής. Έχει πάντα την τάση να χρησιμοποιήσει τα διαστήματα του δευτέρου και του πλαγίου του, και τότε, όπως λένε οι μουσικοί μας, γίνεται χρωματικός. Κατά τη δική μου εκτίμηση, δεν υπάρχει ήχος πλέον μελωδικός και συγκινητικός, και ταυτόχρονα σοβαρότερος στο παπαδικό, όταν ψάλλεται ήρεμα και τον συνοδεύει ένα ίσον κατάλληλο και συγκρατημένο. Ανάμεσα στις μεταβολές του, η πλέον καλλιτεχνική μεταβολή και αυτή που προκαλεί το εντονότερο αποτέλεσμα είναι η μεταβολή στον λέγετο, όπου το ίσον οφείλει και αυτό να ανεβαίνει από τον σι στον μι και επανέρχεται στον σι όταν η μελωδία επιστρέφει στη θέση της. Ο Ευρωπαίος μουσικός είναι ανίκανος να εκτιμήσει τη δέουσα αξία αυτού του ήχου, αν το αντί του δεν έχει ήδη αποκτήσει μεγάλη συνήθεια. Ο πλάγιος του τετάρτον πορεύεται μέσα στην ακόλουθη 5η:



Πολλοί πιστεύουν ότι ο ήχος αυτός είναι ακριβώς όμοιος με τον ευρωπαϊκό μείζονα τρόπο. Και όμως, το διάστημα ντο-ρε, το οποίο δεν αναπαίει την ακοή των Ευρωπαίων, του παράσχει ένα χαρακτήρα ξεχωριστό που τίποτα κοινό δεν έχει ούτε με την ευρωπαϊκή μουσική ούτε με κανέναν από τους υπόλοιπους ήχους. Κατεβαίνοντας έως τον σολ ή ανεβαίνοντας έως τον ντο' ή τον ρε', υπερβαίνει τα όρια της 5ης και τότε εισέρχεται στον τέταρτο. Για να επιστρέψει από τον ντο' στα όριά του, απαιτεί τον σι εν υφέσει. Δεσπόζοντες φθόγγους έχει τους ντο, μι και σολ. Ο φα έλκεται από τον σολ κατά την ανάβαση. Ο ρε γίνεται φυσικός σσάκς η μελωδία κάνει κατάληξη, δηλαδή όταν μεταβεί στον πρώτο ήχο. Οι μουσικοί διαφοροποιούν το ειρμολογικό από το στιχηραρικό. Εγώ όμως πιστεύω ότι δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ τους και ότι αυτός ο ήχος περιορίζεται λιγότερο από κάθε άλλον ήχο εντός των ορίων του. Τον θεωρώ θείον ήχο πάνω στον οποίο θεμελιούνται οι υπόλοιποι ήχοι. Θα έπρεπε να χρησιμεύσει ως αφετηρία για τη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Η 5η ντο-σολ που τον θεμελιώνει, και την οποία θεωρώ, όπως σημείωσα προηγουμένως, αμετάβλητο θεμέλιο ολόκληρου του μουσικού συστήματος, καθιστά αυτόν τον ήχο ιδιαίτερα κατάλληλο για μια φυσική και άκοπη μεταβολή σε οποιονδήποτε άλλον ήχο. Αυτοί λοιπόν είναι οι οκτώ ήχοι της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Όρισα τη θέση τους εντός της κλίμακας σύμφωνα με τη θεωρία την οποία γενικώς αποδέχονται οι μουσικοί μας. Ωστόσο, πρέπει να προβώ σε δύο σημαντικές παρατηρήσεις όσον αφορά τις σχέσεις των κυρίων ήχων με τους πλαγίους τους. Καταρχήν, οι μουσικοδιδάσκαλοί μας πιστεύουν ότι ο πρώτος ήχος εκινείται παλαιότερα μέσα στην 5η σολ-ρε', έχοντας ως βάση τον λα. Κατόπιν, για να περάσουμε από τον δεύτερο στον πλάγιό του, πρέπει κατά τη μεταβολή να ονομάσουμε λα τη βάση του τον σολ (δι), και ούτω καθεξής με τους υπόλοιπους φθόγγους, μέχρι τη βάση του πλαγίου του δευτέρου, την οποία θα ονομάσουμε, κατά τη μεταβολή, ρε (πα) αντί ντο (νη). Με άλλα λόγια, όταν ο πλάγιος του δευτέρου εξετάζεται με απόλυτο τρόπο ή, απλώς θεωρητικά, σημειώνεται ως εξής:



ενώ στην πράξη και σχετικά με τον δεύτερο, η αληθινή θέση του είναι:



Και εδώ επομένως η θεωρία διαφωνεί με την πράξη. Το σημαντικό συμπέρασμα των δύο αυτών παρατηρήσεων είναι ότι η σχέση μεταξύ κυρίων και πλαγίων ήχων δύναται να οριστεί με τον εξής αμετάβλητο κανόνα: μεταβαίνοντας

από τον κύριο ήχο στον πλάγιό του, το μέλος κατέρχεται κατά μία 5η. Κατά συνήθεια, παρατηρούμε, για άλλη μια φορά, τον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η 5η στη μουσική μας για τη συνάφεια των κυρίων ήχων με τους πλαγίους τους, όχι μόνο αν εξεταστεί με απόλυτο τρόπο, ως αφηρημένη ιδέα, αλλά ακόμα και αν εξεταστεί με τρόπο συγκεκριμένο. Στην πράξη λοιπόν, ο πρώτος ήχος, με βάση τον ρε, γεννά τον πλάγιό του με βάση τον σολ. Ο δεύτερος ήχος, με βάση τον σολ, γεννά τον πλάγιό του με βάση τον ντο. Ο τρίτος, με βάση τον φα, γεννά τον πλάγιό του με βάση τον σι. Και, τέλος, ο τέταρτος με βάση τον σολ γεννά τον πλάγιό του με βάση τον ντο. Όταν συνδέονται οι κύριοι ήχοι με τους πλαγίους τους κατ' αυτόν τον τρόπο –που βρίσκω ότι αρμόζει περισσότερο στη λογική επειδή ακριβώς συνάδει με την πράξη–, τηρείται ο νόμος που έχω σημειώσει όσον αφορά τη σταθερότητα και τον αμετάβλητο χαρακτήρα της 5ης ντο-σολ. Οι μουσικοί μας αναγνωρίζουν επίσης ορισμένους άλλους ήχους, αλλά πιστεύω ότι η εισαγωγή τους καθιερώθηκε από μεταγενέστερους μουσικοδιδασκάλους. Αυτοί οι ήχοι είναι κυρίως ο πρωτόβαρυν, δηλαδή ο πρώτος ανάμικτος με τον βαρύ, ο σουζενάκ, που είναι ο πλάγιος του τετάρτου ανάμικτος με τον δεύτερο, και άλλα διάφορα μέλη τα οποία δεν πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να θεωρούνται ξεχωριστοί ήχοι. Μολονότι η ιερή υμνωδία διαθέτει τέτοιον πλούτο και τέτοια ποικιλία, θα ηχούσε μονότονη αν βάδιζε πάντα στον ίδιο ήχο. Αν εξαιρέσουμε το σύντομο ειρμολογικό, όλα τα άλλα είδη αλλάζουν ήχο μεταβαίνοντας από το διατονικό γένος στο χρωματικό ή το εναρμόνιο, και δεν υπάρχει σχεδόν κανένα αργό μέλος που να μην έχει τουλάχιστον μία μελωδική περίοδο σε ήχο διαφορετικό από τον πρωταρχικό. Αυτές οι μεταβολές δεν πραγματοποιούνται τυχαία ή αυθαίρετα. Ακολουθούν το νόημα της ψαλμωδίας, σύμφωνα με ορισμένους κανόνες, οι οποίοι, αν και δεν διατυπώθηκαν, καθιερώθηκαν από την παράδοση. Οι διαπιστώσεις αυτές αποτελούν αντικείμενο μιας ανώτερης θεωρίας. Η πιστή μεταγραφή κάποιων μελωδημάτων, όπως τα Δοξαστικά, που είναι ταυτόχρονα σύντομα και αργά, βοηθάει περισσότερο στην κατανόηση του θέματος απ' ό,τι οι κανόνες και όλοι οι ορισμοί που θα μπορούσαμε να δώσουμε. Περί απαγγελίας θεωρώ ότι πρέπει να δώσουμε μεγάλη σημασία στην απαγγελία της ιερής μας μουσικής. Πιστεύεται γενικά πως οι μουσικοί μας ψάλλουν έρρινα, αλλά αυτός ο τρόπος δεν αποτελεί εξαρχής μια ιδιότητα της ψαλμωδίας μας. Αυτό το αποδεικνύει η ίδια η παρασημαντική μας, όπου υπάρχει ένα σημάδι που λέγεται έρρινον ή ενδόφωνον (διά της μύτης ή «εντός της φωνής»). Όταν τεθεί κάτω από ένα σημάδι ποσότητας, καθιστά την εκτέλεσή του ηπιότερη και τη θέλει έρρινη. Πρόκειται όμως για σπανιότατο σημάδι, το οποίο απαντά μόνο σε συγκεκριμένες περιπτώσεις. Το σημάδι αυτό αποδεικνύει ότι τα μέλη μας δεν εκτελούνται, γενικώς τω τρόπω, έρρινα. Ωστόσο, στην πράξη, οι μουσικοί μας δεν τηρούν αυτόν τον κανόνα και η καθαρή απαγγελία, από το στήθος, σπάνια ακούεται, ακόμα και όταν ψάλλουν οι καλύτεροι ψάλτες

μας. Η απαγγελία πάσχει επίσης από άλλα σφάλματα, όπως είναι οι ακαλαίσθητοι λαρυγγισμοί που δεν αρμόζουν πολύ στη σοβαρότητα της ψαλμωδίας, οι διακοπές των μακρών φθόγγων με ένταση της φωνής, τα ψηλά ίσα που παραλύουν τις φωνητικές χορδές και καθιστούν αδύνατη την ακριβή τονικότητα, οι κραυγαλέες φωνές, καθώς και η τέλεια άγνοια των φωνητικών αυξομειώσεων forte και piano. Αυτά είναι τα σφάλματα που αθλίως παραμορφώνουν το μεγαλείο και την ομορφιά της μουσικής μας. Και όμως, το θλιβερότερο απ' όλα αφορά, κατά την κρίση μου, την εκφορά των φωνηέντων, κυρίως στο αργό στιχηρικό και ιδίως στο παπαδικό, είναι αδύνατον να διακρίνει κανείς αν ο ψάλτης εκφέρει α, ε, ι, ή ο, και ακόμη περισσότερο όταν στην ίδια συλλαβή εκφέρει ταυτόχρονα όλα τα φωνήεντα.¹² Όλα αυτά τα σφάλματα όμως πρέπει να αποδοθούν στην έλλειψη καλαισθησίας και μιας κατάλληλης μεθόδου διδασκαλίας. Ως προς τη ρινοφωνία, αποδίδω την εισαγωγή της στη μουσική μας πρωτίστως και κυρίως στη φύση της ψαλμωδίας και δεύτερον στην έλλειψη ενός μουσικού οργάνου στο πλαίσιο της διδασκαλίας. Η λεπτότητα των τονιαίων διαστημάτων και η διαφορά μεταξύ τους σε κάθε ήχο καθιστά την εκτέλεση δυσχερέστατη. Αναγκασμένος να ακολουθήσει το διδάσκαλο και αδυνατώντας να αποδώσει το φθόγγο ευθύς εξαρχής και με ακρίβεια από το στήθος, ο μαθητής πιστεύει ότι συλλαμβάνει με λιγότερο κόπο την ακρίβεια της τονικότητας εκφέροντας το φθόγγο έρρινα. Στις συνομιλίες και συζητήσεις μου με ορισμένους Ευρωπαίους μουσικούς, διεπίστωσα συχνά ότι στην προσπάθειά τους να αποδώσουν με τη φωνή το τεταρτημόριο, εκστόμιζαν ασυνείδητα ένα έρρινο μούγκρισμα, σαν αυτός ο φθόγγος να μην υπήρχε μέσα στη διατονική κλίμακα που διαθέτει ο λάρυγγάς τους. Παρ' όλες τις φροντίδες που θα κατέβαλε κανείς για μια μεθοδική διδασκαλία, δεν πιστεύω ότι αυτή η εσφαλμένη πρακτική δύναται να αναχαιτισθεί δίχως τη χρήση ενός καταλλήλου οργάνου, ώστε ο μαθητής να εξοικειωθεί με μια φυσιολογική και άκοπη εκτέλεση των διαφόρων τονιαίων διαστημάτων. Γενικά, όσον αφορά την απαγγελία, η ιερή υμνωδία απωθεί τον σκληρό και απότομο τρόπο του ευρωπαϊκού ύφους. Απαιτεί μια εκφορά ήρεμη και δεμένη, καθώς και ήπιες μεταβάσεις. Επομένως, στην καταγραφή των εκκλησιαστικών μελών μας με το ευρωπαϊκό γραφικό σύστημα, πρέπει τα σημάδια που απαιτούν μια εντονότερη εκφορά να έχουν μειωμένη αξία. Οι τελείες πάνω στις νότες, που αφορούν μία μόνο συλλαβή, οφείλουν να εκτελούνται με ελάχιστη ένταση της φωνής. Τα σημάδια που προσδίδουν έναν πρόσθετο τονισμό, $v > <$ με την ηπιότερη δυνατή ένταση της φωνής. Το σημάδι — (legato) θα κρατήσει σχεδόν πάντα τη θέση της οριζόντιας γραμμής που οι Ευρωπαίοι τοποθετούν ανάμεσα σε δύο νότες. Θα μοιάσει περισσότερο με το legato κάθε φορά που θα υπάρχουν τελείες πάνω στις νότες. Οι μικρές νότες πρέπει επίσης να εκτελούνται με τον πιο ίσο δυνατόν τρόπο, εφόσον είναι, ούτως ειπείν, χτυπημένες εντός της μελωδίας.

Ο Αρχιμανδρίτης Γερμανός Αφθονίδης είναι σήμερα γνωστός κυρίως ως πρόεδρος της Μουσικής Επιτροπής την οποία συγκρότησε ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Ιωακείμ Γ' το 1881, με εντολή να εκπονήσει ένα σχέδιο για τις τακτοποιήσεις που οφείλουν να εισαχθούν στην εκκλησιαστική μουσική «και προς καθαρισμόν αυτής από παντός ξενισμού και αυθαιρεσίας».¹³ Ο Γερμανός Αφθονίδης¹⁴ –κατά κόσμον Γεώργιος– γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, κατ' άλλους «προ του 1830»,¹⁵ κατ' άλλους το 1823.¹⁶ Ο πατέρας του Μιχαήλ (1798-1882) κατήγετο μάλλον από την Ιωνία και εξελλήνισε το όνομά του από Μπερεκέτης σε Αφθονίδης. Διετέλεσε πατριαρχικός αρχιγραμματέας. Ο Γερμανός απεφοίτησε από τη Μεγάλη του Γένους Σχολή και διορίσθηκε γραμματέας των μοναστηρίων του Οικουμενικού Θρόνου στη Ρουμανία. Με την έναρξη του Κριμαϊκού πολέμου, το 1853, οι Ρώσοι εισέβαλαν στη Ρουμανία και ο Αφθονίδης κατετάγη μαζί με άλλους Έλληνες εθελοντές στον ρωσικό στρατό. Ο βιογράφος του γράφει πως ο ίδιος του είπε ότι ο σκοπός τους ήταν να υπάρξει μια ελληνική λεγεών και να εισέλθουν με τους Ρώσους στην Κωνσταντινούπολη. Μετά το τέλος του πολέμου επέστρεψε για λίγο στην Κωνσταντινούπολη, και κατόπιν την εγκατέλειψε και μετέβη στο Κάιρο, όπου εκάρη μοναχός στο εκεί μετόχιο της Μονής του όρου Σινά. Κατά τη διαμονή του στο μετόχιο ανακάλυψε το χειρόγραφο του Αθανασίου Υψηλάντου *Ιστορία εις δώδεκα βιβλία*, του οποίου εξέδωσε, αφού τα μετέφρασε από τα ρουμανικά στα ελληνικά, τα τρία βιβλία τα σχετικά με την περίοδο μετά την Άλωση.¹⁷ Άλλο έργο του Γερμανού Αφθονίδη είναι η μονογραφία του *Περί των εν Ρωσία αιρέσεων και ιδία των Ρασκολνικών ή παλαιοπίστων*, με την οποία συμπλήρωσε τη μελέτη που είχε γράψει προηγουμένως ο Ευγένιος Βούλγαρις, λαμβάνοντας υπόψη του τα πολυάριθμα κατοπινά έργα των Ρώσων ιστορικών περί του θέματος. Το 1862 διορίσθηκε ηγούμενος της σιναϊτικής μονής Μαρτζινάκι στη Βλαχία. Το 1869 ανέλαβε τα καθήκοντα του προϊσταμένου της ελληνορθόδοξης κοινότητας στο Λονδίνο. Το 1874 όμως, ενώ τελούσε γάμο στην εκκλησία, έπαθε απότομο σκοτισμό της οράσεως. Σύντομα, η τύφλωση κατέστη πλήρης και οι γιατροί στο Λονδίνο και στο Παρίσι διαπίστωσαν ότι η πάθηση ήταν ανίατη. Αποσύρθηκε τότε στην Κωνσταντινούπολη και έμεινε με την αδελφή του Ιφιγένεια. Το 1885 εγκαταστάθηκε μονίμως στη Χάλκη. Κατά τα πρώτα χρόνια της τυφλώσεώς του επεσκέπτετο συχνά στη Χάλκη τον παιδικό φίλο του και ομοιοπαθή Ηλία Τανταλίδη. Σε ένα ποίημά του, ο Αφθονίδης αφηγείται πως οι δύο τυφλοί φίλοι ψάλλουν μαζί την Παράκληση στο προσευχητάριο του Τανταλίδη. Ο θάνατος του φίλου του στις 31 Ιουλίου 1876 αποτέλεσε βαρύ πλήγμα για τον Αφθονίδη. Στη μνήμη του αφιέρωσε την ποιητική συλλογή *Ηθική Ψυχαγωγία* που εξέδωσε το 1888 στην Κωνσταντινούπολη. Πέθανε στη Χάλκη το 1895.

Η ανέκδοτη πραγματεία του Αφθονίδη σώζεται σε ένα χειρόγραφο που αποτε-

λείται από 54 σελίδες (16 x 20). Το χειρόγραφο έχει χαρτονένιο εξώφυλλο με ετικέτα που φέρει την ένδειξη *Chant ecclésiastique des Grecs modernes* [Το εκκλησιαστικό μέλος των νεοελλήνων], και με άλλη γραφή προστέθηκε: *Ms. inédit de A. Gevaert* [ανέκδοτο χειρόγραφο του Α. Γεβάρτ]. Η πρώτη σελίδα φέρει τίτλο γραμμένο με γραφή διαφορετική από εκείνη του χειρογράφου: *Extraits d'une lettre de M. Aphthonides à M. Tantalides* [Αποσπάσματα μιας επιστολής του κ. Αφθονίδη προς τον κ. Τανταλίδη]. Η μοναδική αναφορά στο χειρόγραφο βρίσκεται σε άρθρο του Ελβετού μουσικολόγου Samuel Baud-Bovy (1906-1986), που δημοσιεύθηκε το 1982 στη *Revue de Musicologie*¹⁸ και το οποίο μας πληροφορεί ότι ο Βέλγος βυζαντινολόγος Henri Gregoire (1881-1964) του χάρισε το χειρόγραφο την τελευταία φορά που τον επισκέφθηκε στις Βρυξέλες. Ως προς τη χρονολόγηση του χειρογράφου, ο Baud-Bovy γράφει ότι «ο θάνατος του Τανταλίδη στη Χάλκη στις 31 Ιουλίου 1876 προσδιορίζει το terminus ante quem της επιστολής, και ο μήνας Απρίλιος το terminus post quem, εφόσον ο Αφθονίδης αναφέρεται [στο κείμενό του] σ' ένα γράμμα που ο Bourgault-Ducoudray του έστειλε από το Νανσί στις 29 Μαρτίου 1876». Στην προσπάθειά του να εξηγήσει την αφορμή για τη συγγραφή αυτής της πραγματείας, ο Baud-Bovy εικάζει ότι ο Τανταλίδης, ο οποίος ετοιμαζόταν να μεταβεί στην Αθήνα για να ελαττώσει την έκδοση του βιβλίου του *Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν, στιχουργηθέντα και εκδιδόμενα υπό Η. Τανταλίδου*,¹⁹ προβλέποντας ότι θα είχε συνομιλίες με τα μέλη του εκεί Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου,²⁰ ζήτησε από τον Αφθονίδη να του καθορίσει την άποψή του για τα μέτρα που πρέπει να ληφθούν για τη διάσωση της παραδοσιακής μουσικής της Εκκλησίας. Αναφερόμενος στο γεγονός ότι στο γράμμα του της 9ης Μαΐου 1875 ο Bourgault-Ducoudray υπόσχεται στον Αφθονίδη να του γνωρίσει τις εντυπώσεις του μετά την ανάγνωση του βιβλίου του Gevaert περί ιστορίας και θεωρίας της μουσικής στην αρχαιότητα, ο Baud-Bovy υποθέτει ότι ο Γάλλος μουσικολόγος τήρησε την υπόσχεσή του αυτή, και επιπλέον αναρωτιέται μήπως «ο Bourgault-Ducoudray έφερε σε επαφή τον Gevaert με τον Αφθονίδη» ή μήπως «ο ίδιος ο Αφθονίδης, έχοντας αποκτήσει το βιβλίο του Gevaert, επικοινωνήσε μαζί του», προσθέτοντας ωστόσο ότι «ούτε στη βιβλιοθήκη του Ωδείου Βρυξελών ούτε στα Βασιλικά Αρχεία του Βελγίου υπάρχουν ίχνη κάποιας αλληλογραφίας μεταξύ των Gevaert, Bourgault-Ducoudray ή Αφθονίδη». Ο Baud-Bovy δεν ερευνά καθόλου την αιτία για την οποία το χειρόγραφο γράφτηκε στα γαλλικά, θεωρώντας δεδομένο ότι ο Αφθονίδης το έστειλε στον Τανταλίδη σε αυτή τη γλώσσα. Παρότι και ο Αφθονίδης και ο Τανταλίδης ήσαν γαλλομαθείς, δύσκολα θα μπορούσε κανείς να διανοηθεί ότι το γαλλικό κείμενο απευθυνόταν στον Τανταλίδη. Το γεγονός ότι αφενός το χειρόγραφο ήταν στην ιδιοκτησία του Α. Gevaert, και ότι αφετέρου ο Αφθονίδης χρησιμοποιεί μόνο τις ευρωπαϊκές ονομασίες των μουσικών φθόγγων, δηλώνει ότι το κείμενο προοριζόταν για έναν ξένο μουσικολόγο αμήνητο στη Νέα Μέθο-

δο.²¹ Με βάση τα παραπάνω, συμπεραίνω ότι το κείμενο το οποίο συνέταξε ο Αφθονίδης, συνοψίζοντας τα πορίσματα των μελετών του, ώστε να ανταποκριθεί στην ευχή που διετύπωσε ο Τανταλίδης, γράφτηκε καθ' υπαγόρευση καταρχήν στα ελληνικά και δεν δημοσιεύθηκε ποτέ. Ο δε Genaert, είτε δι' αλληλογραφίας είτε μεσολαβούντος του Boutgault-Ducoudray, θα παρεκάλεσε τον Αφθονίδη να του στείλει κάποια μελέτη αφιερωμένη στη Νέα Μέθοδο. Και ο Αφθονίδης μετέφρασε στα γαλλικά αποσπάσματα από το ελληνικό πρωτότυπο. Ο Baud-Bovy, βασιζόμενος στον τίτλο της πρώτης σελίδας του χειρογράφου –αν και η γραφή του διαφέρει από εκείνη του κειμένου–, θεωρεί δεδομένο ότι το κείμενο αυτό αποτελεί επιστολή. Αλλά ακόμη και αν ο Αφθονίδης, ο οποίος έμενε το 1876 στην Κωνσταντινούπολη, έστειλε το κείμενο στον Τανταλίδη που έμενε στη Χάλκη, υπό μορφήν επιστολής –παρότι οι δύο φίλοι είχαν συχνή συναναστροφή στο νησί–, το κείμενο οφείλει ωστόσο να θεωρηθεί ως πραγματεία, και από άποψη ύφους και από άποψη δομής.

Η ανέκδοτη πραγματεία του Αφθονίδη δεν αποτελεί μεμονωμένο εγχείρημα της εποχής, που αφιερώνεται στις προσπάθειες που πρέπει να καταβληθούν για την ανόρθωση της εκκλησιαστικής μουσικής. Πολλές είναι οι πρωτοβουλίες οι οποίες ανελήφθησαν εκ μέρους του Πατριαρχείου –με αποκορύφωμα τη συγκρότηση της Μουσικής Επιτροπής του 1881– και αμέτρητες οι πραγματείες που δημοσιεύθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και αλλού, κατά το τελευταίο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα, οι οποίες μαρτυρούν την κοινή μέριμνα για την αναγκαία αντιμετώπιση της παρακμής της εκκλησιαστικής μουσικής –κυρίως ως προς την εκτέλεσή της– και για την αναχαίτιση των κινδύνων που την απειλούν (όπως ο ασιανισμός, η ευρωπαϊκή μουσική, οι νεωτερισμοί, η ισοπέδωση των τονιαίων διαστημάτων...).

Όσον αφορά τη σχέση μεταξύ του ανέκδοτου χειρογράφου και του «Δοκίμιου περί της ελληνικής ιεράς μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την ευρωπαϊκήν, από την έποψιν της τέχνης (Απόσπασμα ανεκδότου συγγραφής)» –το οποίο κυκλοφόρησε το 1877– το γεγονός πως το πρώτο κείμενο απαρτίζεται από αποσπάσματα μιας ευρύτερης πραγματείας και το δεύτερο αποτελεί απόσπασμα μιας ανέκδοτης συγγραφής δεν διευκολύνει την αντιπαράθεσή τους. Το χειρόγραφο διαιρείται, μετά την εισαγωγή, σε τρία μέρη: α) περί ρυθμού, β) περί μέλους, και γ) περί απαγγελίας. Στο δε Δοκίμιο υπάρχουν ενδείξεις, οι οποίες μας πληροφορούν για τη δομή της πλήρους συγγραφής. Μετά την εισαγωγή το κείμενο διαιρείται σε τέσσερα μέρη: α) περί μέλους, β) περί αρμονίας, γ) περί ρυθμού, και δ) περί του γενικού χαρακτήρα της εκκλησιαστικής μουσικής. Το δημοσιευμένο κείμενο, όμως, περιορίζεται μόνο στο α' μέρος και παραλείπονται οι κλίμακες των οκτώ ήχων. Παραθέτω εδώ τις κύριες γνώμες τις οποίες ο Αφθονίδης διατυπώνει στο Δοκίμιο και απαντούν και στο χειρόγραφο, αν και η διατύπωση στα δύο κείμενα έχει κάποιες διαφορές.

α) Στην εισαγωγή:

- Η ευρωπαϊκή μουσική υπερέρχει της παρακμάζουσας εκκλησιαστικής μουσικής από την άποψη της τέχνης (ως προς τη βαθμολογική κατάταξη των φθόγγων σύμφωνα με κανόνες και αναλογίες, και τη μαθηματική ακρίβεια του ρυθμού). Επειδή όμως το ζήτημα δεν πρέπει να θεωρηθεί μόνον από την άποψη της τέχνης, η αντικατάσταση της εκκλησιαστικής μουσικής από την ευρωπαϊκή είναι απορριπτέα.
- Η εγκατάλειψη των πατρικών δημοτικών ασμάτων είναι λυπηρή.
- Η εκκλησιαστική μουσική περιέπεσε σε φθορά και παρακμή.
- Η θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής απέχει πολύ από την πρόξη.
- Οι νεότεροι μουσικοδιδάσκαλοι, οι οποίοι διατήρησαν και διατηρούν τα αρχαία μέλη μέσω της προφορικής παραδόσεως, είναι αξιέπαινοι.
- Η ιδέα της μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής μουσικής είναι αποτέλεσμα της προσόδου και της αναγεννήσεως των γραμμάτων και των τεχνών. Και για να αναχαιτισθεί το πνεύμα του νεωτερισμού, επιβάλλεται όχι η εφεύρεση νέου συστήματος αλλά η βελτίωση και η τακτοποίηση της υπάρχουσας μουσικής με την εισαγωγή μιας κατάλληλης μεθόδου και με την ανάπτυξη του τεχνικού μέρους.
- Η θεωρητική συζήτηση είναι άγονη. Το ζητούμενο είναι μια πρακτική εφαρμογή.

β) Στο α' μέρος (περί μέλους):

- Η διαίρεση ολόκληρης της οκτάβας και το σύστημα των κλιμάκων εισήχθησαν προσφάτως στην εκκλησιαστική μουσική. Κάθε ήχος περιστρέφεται εντός ενός ορισμένου κύκλου φθόγγων, κυρίως εντός μιας 5ης. Σύμφωνα με το σύστημα του τροχού, οι ορισμοί των φθόγγων διατυπώνονται από το απήχημα.
- Σύμφωνα με τον γενικό χαρακτήρα της ιερής μουσικής, το μέλος απαρτίζεται όχι απλώς από φθόγγους αλλά από μουσικές ιδέες και φράσεις, όπως το αποδεικνύει η αρχαία συνεπτυγμένη γραφή.
- Η αναλυτική ή νέα μέθοδος απλοποίησε και διευκόλυνε την τέχνη, αλλά αφήρεσε από το ιερό μέλος τον υψηλό και αφηρημένο και αιθέριο χαρακτήρα του.
- Μόνο το αρχαίο σύστημα δύναται να μορφώσει καλούς μουσικούς.
- Η διαίρεση της οκτάβας σε 68 τμήματα εκπλήσσει ευθύς εξ αρχής κάθε επιστήμονα μουσικό. Η ευρωπαϊκή τέχνη καταπνίγει τη φύση με το να αποκλείει όλους τους φθόγγους που μεσολαβούν ανάμεσα στα ορισμένα σημεία της κλί-

μακας. Από τη φυσική άποψη, το ελληνικό μέλος υπερέχει του ευρωπαϊκού ως προς τον πλούτο των φθόγγων. Ωστόσο, εάν η διαίρεση της ευρωπαϊκής κλίμακας μας φαίνεται ατελής και ανεπαρκής, η της ελληνικής είναι φαντασιώδης και ανεφάρμοστη.

- Το σύστημα που προτείνουμε, έχοντας ως βάση την υποδιαίρεση των αποστάσεων που μεσολαβούν ανάμεσα στα σημεία της ευρωπαϊκής χρωματικής κλίμακας, διαιρεί την οκτάβα σε 24 τμήματα. Η διαίρεση αυτή είναι επιπλέον στην ακοή και επιστημονικώς ακριβέστερη. Περιέχει δε όλους τους φθόγγους που συναντώνται στο ελληνικό μέλος.
- Ως καταλληλότερο όργανο για την εφαρμογή του συστήματός μας επελέξαμε την κιθάρα, πάνω στην οποία σημειώσαμε τις υποδιαίρεσεις κατά ημιτόνια σε τεταρτημόρια. Οι μουσικοδιδάσκαλοι στους οποίους υποβάλαμε τα αποτελέσματα της εργασίας μας μαρτύρησαν την πιστότητα και την ακρίβεια του μέλους. Μολαταύτα, προτείνουμε την κατασκευή ενός αρμονικού φυσητήρα.

Παρατηρεί κανείς ευθύς εξαρχής τη συγγένεια ανάμεσα στο χειρόγραφο και το Δοκίμιο ως προς τις βασικές ιδέες. Ωστόσο, ακόμη και αν η ύπαρξη τούτων των κοινών στοιχείων στα δύο κείμενα με παρακινεί να υποθέσω ότι το χειρόγραφο απετέλεσε προσχεδιάσμα που ολοκληρώθηκε ένα χρόνο αργότερα ως Δοκίμιο, το χειρόγραφο διατηρεί την αξία του επειδή ακριβώς αναπληρώνει τα μέρη του άρθρου που δεν δημοσιεύθηκαν ποτέ (κυρίως τα περί αρμονίας και περί ρυθμού). Περιέχει επιπλέον και ένα τμήμα περί απαγγελίας.

Υπάρχει όμως και ένα τρίτο κείμενο, το οποίο οφείλουμε να λάβουμε υπόψη. Πρόκειται για τον Πρόλογο στη *Στοιχειώδη Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, ο οποίος συντάχθηκε το 1885, όχι μόνον από τον Αφθονίδη αλλά και απ' όλα τα μέλη της προαναφερθείσας Μουσικής Επιτροπής του 1881. Και εδώ πάλι, από την αντιβολή των δύο κειμένων του Αφθονίδη με τον Πρόλογο, προκύπτει η συγγένεια ως προς τα κοινά χαρακτηριστικά που σημείωσα ανωτέρω:

- α) Η φθορά της εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία οφείλεται κυρίως στο πνεύμα της προόδου και του νεωτερισμού (που επιδιώκει την αντικατάσταση της πατρώας εκκλησιαστικής μουσικής από την ευρωπαϊκή), στην εισβολή τού ευρωπαϊκού μέλους (που διαφθείρει το αισθητήριο της ακοής), και στην αμέλεια ή ανικανότητα των ψαλτών (ως προς την ακριβή εκτέλεση των τονιαίων διαστημάτων), μαζί με τους νεωτερισμούς που απομακρύνουν το μέλος από την αρχαϊκή απλότητά του.
- β) Η Νέα Μέθοδος απλοποίησε τη σηματοδραφία, διευκόλυνε τη διδασκαλία και συντόμευσε το χρόνο που απαιτούσε.

γ) Εκλείπουν οι γέροντες διδάσκαλοι της αρχαίας μεθόδου.

δ) Η μέτρηση των τονιαίων διαστημάτων εκ μέρους των τριών διδασκάλων ήταν εν πολλοίς εσφαλμένη και η εργασία τους ατελής.

ε) Εξαφανίζεται η ουσία του μέλους (δηλαδή η διαφορά ανάμεσα στα διαστήματα).

σ) Οι μουσικοδιδάσκαλοι και ιεροψάλτες, οι οποίοι εμμένουν στη διατήρηση των αρχαίων γραμμών και του γενικού χαρακτήρα του μέλους, αδυνατούν να καταπολεμήσουν την επίδραση του ευρωπαϊκού μέλους.

η) Η θεραπεία του κακού έγκειται στη φωνητική παράδοση, η οποία οφείλει να διαφυλαχθεί και να παγιωθεί μέσω ενός κατάλληλου οργάνου. Όλες οι γνώμες λοιπόν που διατυπώνονται στο χειρόγραφο και στο Δοκίμιο –με εξαίρεση την πρόταση του Γερμανού Αφθονίδη περί αντικατάστασής της παρασημαντικής από την ευρωπαϊκή μουσική γραφή– απαντούν στον Πρόλογο της *Στοιχειώδους Διδασκαλίας της Εκκλησιαστικής Μουσικής*.

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρω τις γνώμες και προτάσεις ως προς τη «μεταρρύθμιση» της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, οι οποίες απαντούν όχι μόνο στα γράμματα του Bourgault-Ducoudray προς τον Αφθονίδη αλλά και στο βιβλίο του (*Μελέτες...*), γνώμες και απόψεις με τις οποίες ο Αφθονίδης συμφωνεί ή διαφωνεί στο χειρόγραφο. Οι απόψεις τους συμπίπτουν όσον αφορά τα εξής ζητήματα:

- Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική υστερεί της ευρωπαϊκής ως προς τον πλούτο και την ποικιλία της μελωδίας (ο Bourgault-Ducoudray θεωρεί ωστόσο τον πλούτο αυτό «πολύ επικίνδυνο» επειδή τα ελάχιστα τονιαία διαστήματα καθιστούν την εναρμόνιση δύσκολη...).
- Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική περιέπεσε σε φθορά και παρακμή.
- Πρέπει να συστηματοποιηθεί η εκκλησιαστική μουσική, να διακριβωθούν τα τονιαία διαστήματα και να υιοθετηθεί το πνευστό όργανο, το οποίο επενόησε ο Γάλλος ακαδημαϊκός Vincent.
- Πρέπει να «θυσιαστεί ένα μέρος για να διασωθεί το σύνολο». Το εν λόγω μέρος που πρέπει να θυσιαστεί είναι το τριτημόριο.
- Δεν μπορεί η ελληνική εκκλησιαστική μουσική να αναγεννηθεί μόνο με φιλολογικές ή ιστορικές μελέτες.
- Η υπάρχουσα εκτέλεση πρέπει να βελτιωθεί και η απαγγελία πρέπει να είναι καθαρή, από το στήθος, ώστε να αποφευχθεί η ρινοφωνία.
- Πρέπει να υιοθετηθεί το ευρωπαϊκό γραφικό σύστημα, διότι στη γραφή αυτή κάθε φθόγγος έχει απόλυτη αξία.

Ως προς την τελευταία πρόταση, ο Αφθονίδης δεν είναι ο μόνος, εντός της ελλην-

νορθόδοξης παράδοσης, που θεωρεί ότι «η σηματογραφία της Νέας Μεθόδου στοιχειοθετεί ένα ανεπαρκές σύστημα». Έξι χρόνια πριν, ο Τανταλίδης υποστήριξε την ανάγκη «αναπτύξεως και τροποποιήσεως της εν χρήσει παρ' ημίν σηματογραφίας»²³ χωρίς όμως να προτείνει την υιοθέτηση του πενταγράμμου.²⁴ Το δε ζήτημα περί του οποίου ο Αφθονίδης διαφωνεί ριζικώς με τον Bourgault-Ducoudray αφορά την εναρμόνιση των ελληνικών εκκλησιαστικών μελών, η οποία προϋποθέτει, κατά το Γάλλο μουσικολόγο, την αντικατάσταση των διαφόρων κλιμάκων της Ψαλτικής από την ευρωπαϊκή συγκερασμένη κλίμακα. Ο Bourgault-Ducoudray θεμελιώνει τη γνώμη του αυτή στα εξής επιχειρήματα:²⁵

- Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική «στερήθηκε του τεράστιου πλούτου της πολυφωνίας, της οποίας η εφεύρεση τιμά τόσο πολύ τα ευρωπαϊκά έθνη» (64).
- «Η πολυφωνία είναι το κατεξοχήν στοιχείο της νέας εποχής» (64).
- «Την ημέρα που τα έθνη της Ανατολής θα είναι σε θέση να εφαρμόσουν την πολυφωνία στους ήχους τους, η ανατολική μουσική θα εξέλθει από τη μακράιωνη στασιμότητά της» (64).
- «Το ίσον μπορεί να θεωρηθεί ως στοιχειώδης αρμονία. Αλλά αυτό το αρμονικό έμβρυο, με την ένδεια και τη μονοτονία του, φέρνει σε απόγνωση τη σύγχρονη ακοή, η οποία αδυνατεί να ανέχεται, δίχως ενόχληση και ανία, μια μη πολυφωνική μουσική» (67). Άλλού γράφει ότι «αυτό το ανηλεές ίσον διαπερνά τη μελωδία όπως η σούβλα το ανθρώπινο σώμα» (5).
- «Η Ελλάδα δεν μπορεί να μείνει ξένη ως προς την ευρωπαϊκή τέχνη» (71). Στο χειρόγραφο, ο Αφθονίδης υιοθετεί μία εκ διαμέτρου αντίθετη γνώμη, θεωρώντας μάλιστα ότι «ένα στοιχείο που απεργάζεται τη διάλυση της παραδόσεως είναι η ξένη [δηλαδή η ευρωπαϊκή] μουσική». Και δεν χωράει αμφιβολία ότι σε αρκετά σημεία του κειμένου ο Αφθονίδης αναφέρεται, έστω με έμμεσο τρόπο, στις απόψεις του Γάλλου μουσικολόγου: λόγου χάρη, «η αρμονία [αποτελεί] ξένο στοιχείο σε μια μουσική αφιερωμένη στη λατρεία», «ένας Ευρωπαίος μουσικός δεν μπορεί να κατανοήσει τη φύση του εκκλησιαστικού μας μέλους και να εκτιμήσει την αξία του, αν δεν απαλλαχθεί πρωτίστως από την επίδραση που η σύγχρονη τέχνη ασκεί [ως προς το ρυθμό, τη μελωδία και την απαγγελία]», «όσοι δεν έχουν εμβαθύνει στο ήθος της ιερής μελωδίας, δεν ανέχονται το συνεχές ίσον ως αρμονικό στοιχείο»...²⁶

Κατά τη διαμονή του στη Χάλκη, το 1875, ο Bourgault-Ducoudray ομολόγησε στον Αφθονίδη ότι θεωρούσε «την αποκλειστική χρήση της μελωδίας ως κατάχρηση» και ότι το «ίσον τον ξεερέθιζε». Ο Αφθονίδης του απήντησε ότι η ελληνική εκκλησιαστική μουσική ασκεί, σε εκείνον που την κατανοεί, μια ιδιαίτερη γοητεία. «Ορισμένες μελωδίες που σας φαίνονται γυμνές και άνοστες μου φέρουν δάκρυα. Οι λεπτότητες αυτών των μελωδικών διαστημάτων, τις οποίες θε-

ωρείτε ως παραφωνίες, αρκούν τόσο πολύ για να ικανοποιήσουν το μουσικό αισθητήριο μου που δεν λυπούμαι ούτε για την απουσία της αρμονίας ούτε για εκείνη των μουσικών οργάνων».²⁷

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σημειωτέον ότι στην έκθεση την οποία, εντολή εκκλησιαστική, συνέταξαν στις 13 Δεκεμβρίου 1867 για την επιθεώρηση του *Λεξικού της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* του Κυριακού Φιλοξένου (Κωνσταντινούπολη 1868), ο Γερμανός Αφθονίδης και ο Γεώργιος Βιολάκης, Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, και άλλοι γράφουν πως «δεν συμεριζόμεθα την πελοίθησιν μεθ' ης ο κ. Κ. Φιλοξένος παραδέχεται ου μόνον την ταυτότητα των ήχων των αρχαίων προς τους ημετέρους, ἀλλ' ωρισμένους θεωρεί αυτούς αντιστοιχούντας τον μεν Δώριον προς τον Πρώτον, τον Αύδιον προς τον Δεύτερον, τον Μιξολύδιον προς τον Τέταρτον. Επί του σπουδαίου τούτου θέματος τινές μεν παραδέχονται την αντιστοιχίαν ταύτην κατ' αριθμητικήν σειράν των ήχων, ἀλλ' ἅπαντες αμφιβάλλουσιν ως προς την ταυτότητα του μέλους» (πρβλ. Κ. Φιλοξένου, *Λεξικόν...*, σ. δ', και Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί εις την ιστορία της παρ' ημῖν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1890, ανατ. 1977: 167). Όλες οι υποσημειώσεις είναι του μεταφραστή.
2. Modulation.
3. Πρόκειται για το μαθηματικό Alexandre Joseph Vincent (1797-1868), ο οποίος κατασκεύασε ένα αρμόνιο με σκοπό να εδραιώσει τις θεωρίες του γύρω από την αρχαία ελληνική μουσική. Εξέδωσε, μεταξύ άλλων, *De la musique des anciens Grecs* [Περί της μουσικής στους αρχαίους Έλληνες], Παρίσι 1854, και *De la possibilité d'introduire le quart de ton dans la musique moderne* [Περί της δυνατότητας εισαγωγής του τεταρτημορίου στη μοντέρνα μουσική], Παρίσι, χ.χ.
4. Εκδόθηκε στη Λαψία το 1871.
5. Ο Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) πέρασε πέντε μήνες στην Ελλάδα και στην Ανατολή (Ιανουάριος-Μάιος 1875). Επισκέφθηκε πρώτα την Αθήνα, όπου εξοικειώθηκε με τη νεοελληνική γλώσσα και μνηθήκε στην παρασημαντική της Νέας Μεθόδου (κοντά στον ψάλτη Θεοχάρη Γερογιάννη). Ύστερα μετέβη στη Σμύρνη, όπου προχώρησε στην εκμάθηση της Ψαλτικής κοντά στον πρωτοψάλτη του Αγίου Δημητρίου Μισαήλ Μισαΐλδη (†1906), του οποίου εξετίμησε τις μουσικές γνώσεις (πρβλ. Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί...*: 446-448). Στη συνέχεια διέμεινε στην Κωνσταντινούπολη και στη Χάλκη. Εκεί γνώρισε τον ποιητή και μουσικολογίστα Ηλία Τανταλίδη (1818-1876), τον πρωτοψάλτη, τότε, του εν Γαλατά ναού του Αγίου Ιωάννου (και μετέπειτα Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας) Γεώργιο Βιολάκη (1822-1911) –στον οποίο οφείλει τη γνώση του ταμπούρα–, τον Δημήτριο Πασπαλή, μέλος του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως (ο οποίος ιδρύθηκε το 1863) και της επιτροπής του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου, και κυρίως τον Γερμανό Αφθονίδη. Εξέδωσε στο Παρίσι το βιβλίο *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient* [Αναμνήσεις από μια μουσική αποστολή στην Ελλάδα και στην Ανατολή], Παρίσι 1876. Ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον Αφθονίδη, εξέδωσε το βιβλίο *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. Mission*

musicale en Grèce et en Orient. Janvier-Mai 1875 [Μελέτες περί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Μουσική αποστολή στην Ελλάδα και στην Ανατολή, Ιανουάριος-Μάιος 1875] (Παρίσι 1877), βιβλίο στο οποίο περιγράφει και αναλύει τους οκτώ ήχους με βάση τις εξηγήσεις και τις παρατηρήσεις του Αφθονίδη. Το βιβλίο περιλαμβάνει επίσης προτάσεις για τη «μεταρρύθμιση» της εκκλησιαστικής μουσικής καθώς και τη γαλλική μετάφραση ενός *Abrégé de la théorie de la musique byzantine de Chrysanthé de Madytos* [Περίληψη της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής, του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων]. Στις 7 Σεπτεμβρίου 1878 εκφώνησε στο Παρίσι μια διάλεξη περί των οκτώ ήχων στην ελληνική μουσική, η οποία εκδόθηκε στο Παρίσι το 1879 υπό τον τίτλο *Conference sur la modalité dans la musique grecque*.

6. Του 1885.

7. Πρόκειται για το βιβλίο *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité* [Ιστορία και θεωρία της μουσικής στην Αρχαιότητα], τόμ. 1, Γάνδη, 1875 (ο δεύτερος τόμος κυκλοφόρησε το 1881).

8. François Auguste Gevaert (1828-1908), Βέλγος μουσικολόγος και συνθέτης.

9. François-Joseph Fetis (1784-1871), Βέλγος μουσικολόγος, συγγραφέας της *Histoire universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [Παγκόσμια ιστορία των μουσικών και γενική βιβλιογραφία της μουσικής], Βριξέλες 1835-1844 (8 τόμοι), και της *Histoire générale de la musique* [Γενική ιστορία της μουσικής], Παρίσι 1869-1876 (5 τόμοι).

10. Επειδή ο Αφθονίδης, σε αρκετές περιπτώσεις, δεν ονομάζει τους φθόγγους αλλά τους σημειώνει όπως έχουν στο πεντάγραμμο, οι φθόγγοι της Υπάτης, της Μέσης και της Νήτης διαφοροποιούνται εδώ με τον εξής τρόπο: σολ, λα, σι-ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι - και ντο', ρε', μι'.

11. Ο ίδιος ο Bourgault-Ducoudray πρότεινε την εισαγωγή της ημιδιέσεως και της ημιψέσεως στη νέα γραφή. Πρβλ. Δημ. Πασπαλλής, «Το ζήτημα της Εκκλησιαστικής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια* (Κωνσταντινούπολη, έτος Η', αρ. 22, 13 Απριλίου 1888: 175).

12. Στην Απόδειξη που απέλυσε το 1868, επ' ευκαιρία της ιδρύσεως της Ε' Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής, ο Πατριάρχης Γρηγόριος ΣΤ' απαιτεί από τους ιεροψάλτες να ψάλλουν με καθαρή προφορά και να αποφεύγουν τις ιδιότροπες ξενοφωνίες, οι οποίες οφείλονται στην απειρία και αυταρέσκεια ορισμένων ψαλτών (πρβλ. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί...*: 378). Στην δε Εγκύκλιο την οποία απηύθυνε στους ιεροψάλτες της Κωνσταντινουπόλεως, το 1880, ο Πατριάρχης Ιωακείμ Γ' τους υπενθυμίζει ότι η Εκκλησία ανέκαθεν κατέκρινε και απηγόρευσε κατηγορηματικώς, ως αηδή και ανάρμοστα στο ναό, «τας ατάκτους βοάς και τας εκβεβιασμένας κραυγάς, τας αναρμόστους στροφάς και τους εκλελυμένους σχηματισμούς της φωνής» (πρβλ. ό.π.: 421).

13. Η Μουσική Επιτροπή συνέταξε τα πορίσματα της εργασίας της το 1885 και τα εξέδωσε το 1888 στην Κωνσταντινούπολη υπό τον τίτλο *Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, την οποία επανεξέδωσε αναστατικά ο αθηναϊκός εκδοτικός οίκος Κουλτούρα το 1978. Για το έργο της επιτροπής, πρβλ. Ηλία Πεδίδη, «Η Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή του 1881. Κατάταξη και αξιολόγηση του έργου της», στο *Γρηγόριος ο Παλαμάς*, τ. 761 (1996): 89-107.

14. Τα βιογραφικά στοιχεία αντλούνται κυρίως από το βιβλίο του Γεωργίου Α. Αρβανι-

τάκη Γερμανός Αφθονίδης, ο τελευταίος των Βυζαντινών λογίων, Αθήνα 1929. Ευχαριστώ τον καθηγητή Αντώνιο-Αιμίλιο Τ. Ταχιάο, ο οποίος όλως προθύμως μου προμήθευσε αντίγραφο αυτού του βιβλίου.

15. Ο.π.: 12.
16. Στο *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής* (Αθήνα 1995), ο Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος πληροφορεί ότι ο Γερμανός πέθανε το 1895 «εν ηλικία 72 ετών» (33).
17. Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου, *Εκκλησιαστικῶν καὶ πολιτικῶν τῶν εἰς δώδεκα βιβλίων Η', Θ' καὶ Ι', ἤτοι τα μετὰ τὴν Ἀλωσιν (1453-1789), ἐκ χειρογράφου ἀνεκδότου τῆς Μονῆς τοῦ Σινά, ἐκδιδόντος ἀρχιμανδρίτου Γερμανοῦ Αφθονίδου τοῦ Σιναΐτου*, ἐν Κων/πόλει. Τύποις Ι. Βρετού, 1870.
18. Τ. 68, 1-2, ὑπὸ τὸν τίτλο *Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane* [Ο Bourgault-Ducoudray καὶ ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ ἐκκλησιαστικὴ καὶ κοσμικὴ]. Ο Samuel Baud-Bovy εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μου στείλῃ ἀντίγραφο τοῦ χειρογράφου στὶς 28 Ἰουνίου 1985 μετὰ τὴ σχετικὴ ἄδεια γιὰ τὴ δημοσίευσή του.
19. Τὸ βιβλίον τοῦ Τανταλίδου κυκλοφόρησε τὸ 1876.
20. Στὸ ἀρθρο τοῦ ο Baud-Bovy γράφει ὅτι ἡ ἰδρυσις αὐτοῦ τοῦ Μουσικοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συλλόγου τὸ 1873 οφείλεται στὴν ευχή που ὁ Τανταλίδης διετύπωσε στὸ ἀρθρο τοῦ «Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐλληνικῆς μουσικῆς ἐκκλησιαστικῆς τε καὶ κοσμικῆς», *Εὐαγγελικός Κήρυξ*, Αθήνα 1870 (περ. Β', ἐτος β'). Στὸ ἀρθρο τοῦ, ὁ Τανταλίδης πρότεινε ὄντως νὰ συσταθεῖ στὴν Αθήνα «Εταιρεία Φιλομούσων» με σκοπὸ «τὴν καλλιέργειαν, ἀνάπτυξιν, βελτίωσιν καὶ διάδοσιν τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς, τῆς τε κοσμικῆς καὶ ἐκκλησιαστικῆς» (37), καὶ νὰ κατασταθεῖ «Ἑλληνικὸς Μουσικὸς Σύλλογος (ἢ Μουσικὴ Ἀκαδημία)» με σκοπὸ, μετὰξὺ ἄλλων, «τὸν προσδιορισμὸν ἢ τὴν ἐπινοήσιν τῶν καταλλήλων μεθόδων πρὸς τὴν ἀκριβεστέραν καὶ ευκολωτέραν διδασκαλίαν τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς...» (38).
21. Στὸ «Δοκίμιον περὶ τῆς ἐλληνικῆς ἱερᾶς μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν ευρωπαϊκὴν, ἀπὸ τὴν ἔποψιν τῆς τέχνης» (*Ο Χρόνος*, Κωνσταντινούπολη (1877): 84-99) καὶ στὸ ἀρθρο περὶ τοῦ «Ὑμνου εἰς τὸν Ἀπόλλωνα» (*Νεολόγος*, Κωνσταντινούπολη, 20 Μαΐου/1 Ἰουνίου 1894), ὁ Αφθονίδης χρησιμοποιεῖ ταυτόχρονα τὶς ευρωπαϊκὰς καὶ τὶς ἐλληνικὰς ονομασίαις, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀπευθυνόταν σὲ Ἕλληνας μουσικοὺς ἢ μουσικολόγους.
22. Γιὰ μιὰ γενικὴ ἐπισκόπησιν τῶν πρωτοβουλιῶν καὶ τῶν πραγματειῶν αὐτῶν, πρβλ. Γ. Ι. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί...*: 371-432. Σημειωτέον ὅτι ἀκόμα καὶ ὁ Μουσικὸς Σύλλογος «Ορφεὺς», ὁ ὁποῖος ἰδρύθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1886 καὶ καλλιέργουσε κυρίως τὴν ευρωπαϊκὴν μουσικὴν, ἐπέκρινε ὅχι μόνον τὰ μελοποιήματα τῶν νεωτέρων μελοποιῶν με βάση τοὺς ἰδιωματισμοὺς τῆς δημώδους ἀσιατικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ τὴ διάδοσιν τῆς ευρωπαϊκῆς μουσικῆς. Ο.π.: 424-425.
23. Πρβλ. Τανταλίδης, «Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς...»: 38.
24. Ἡ Μουσικὴ Επιτροπὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως, τῆς ὁποίας ὁ Αφθονίδης ἦταν μέλος, συνέταξε μιὰ ἐκθεση, τὸ 1876, στὴν ὁποία θεωρεῖ «μεθοδικωτέρα γραφὴ καὶ συμφωνοτέρα μετὰ τὴν φύσιν, ἄλλως τε καὶ ευκολωτέρα διὰ τὴν ἐκ πρώτης ὕψεως κατάληψιν αὐτῆς, δὲν ὑπάρχει ἄλλη εἰμὴ ἡ ἐν παγκοσμίῳ χρῆσις ευρωπαϊκῆς γραφῆς, διότι ἡ θέσις καὶ τῶν φθόγγων καὶ τῶν διέσεων καὶ τῶν υφέσεων φαίνεται φυνικωτάτη». Στὸ δε ἀρθρο που δημοσίευσε στὴν *Εκκλησιαστικὴ*

Αλήθεια (έτος η', 1888, αρ. 22) υπό τον τίτλο «Το ζήτημα της εκκλησιαστικής μουσικής», ο Δημήτριος Πασπαλλής σημειώνει όμως ότι «συμπίπτουσιν αι ιδέαι ημών προς ένα και τον αυτόν σκοπόν τείνουσαι [δηλαδή, μεταξύ άλλων, τη βελτίωση της εκτελέσεως με την αποφυγή της ρινοφωνίας], και ότι μόνη διαφορά εν ημίν υπάρχει η παράλειψις της ευρωπαϊκής σημειογραφίας, της μόνης κατ' εμέ, δυνάμενης στερεώσει και απαρασάλευτον καταστήσαι το έργον ένω και μετά την παραδοχήν τοναρίου» (178). Το 1794, ο Αγάπιος Παλλιερός έπεισε τον Πατριάρχη Γρηγόριον Ε' και κατόρθωσε να διδάξει στη μουσική Σχολή χρησιμοποιώντας το πεντάγραμμο. Η διδασκαλία του ωστόσο δεν ευδοκίμησε λόγω των αντιρρήσεων του Ιακώβου Πρωτοψάλτη (πρβλ. Gregorio Stathis, «I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790-1850», *Κληρονομία* (Θεσσαλονίκη), τόμ. 4 (1972), τχ. β': 367-368 και 390-391. Για μια αξιολόγηση του ζητήματος της χρήσεως του πενταγράμμου, πρβλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη», *Βυζαντινά* 4 (1972): 434, και του ιδίου, «Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμο», *Βυζαντινά* 7 (1975): 194-200.

25. Πρβλ. το βιβλίο του, *Μελέτες...*

26. Ας σημειωθεί επίσης ότι στο άρθρο του στην εφημερίδα *Νεολόγος*, ο Αφθονίδης επέκρινε τη μεταγραφή, από τον Th. Reinach, του «Ύμνου εις τον Απόλλωνα» –ο οποίος ανακαλύφθηκε στους Δελφούς το 1893– επειδή ακολούθησε ο πονήσας τους «νόμους της ευρωπαϊκής συγκερασμένης κλίμακος». Επιπλέον, ο Γερμανός θεώρησε ότι η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική αποδίδει γνησιότερα το εν λόγω μέλος και επομένως «δύνανται να εννοηθή και ν' αποδοθή, όσον οίον πιστώς, υπό μόνων των ανατολικών μουσικών».

27. Πρβλ. Bourgault-Ducoudray, *Αναμνήσεις...*: 20.

